Collège Doctoral Languedoc-Roussillon

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par **l'Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Études théâtrales et spectacle vivant**

Présentée par **Yanna Kor**

Les Théâtres d'Alfred Jarry : l'invention de la scène pataphysique

Soutenue le 10 octobre 2019 devant le jury composé de

M Didier PLASSARD, Professeur en Études théâtrales, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Directeur
M Pierre BAZANTAY, Professeur émérite de Littérature française, Université Rennes 2 – Haute Bretagne	Rapporteur
Mme Cristina GRAZIOLI, Professore associato confermato, Storia del teatro e dello spettacolo, Università degli Studi di Padova	Rapporteur
M Joseph DANAN, Professeur émérite en Études théâtrales, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3	Examinateur
M Julien SCHUH, Maître de conférences en Littérature française, Université Paris-Nanterre	Examinateur
Mme Alice FOLCO, Maître de conférences en Études théâtrales, Université de Grenoble-Alpes	Examinateur

Université Paul Valéry Montpellier 3

Les Théâtres d'Alfred Jarry : l'invention de la scène pataphysique

Associé tout d'abord au cycle Ubu, Alfred Jarry garde une position relativement marginale dans les études du théâtre français de la fin du 19e siècle. Etudié soit dans le cadre de la dramaturgie de l'époque soit comme un précurseur de l'avant-garde théâtrale, il reste l'homme de lettres passionné par le théâtre de marionnettes. Ce travail part de l'ambition de mettre en lumière un autre Jarry, l'homme de plateau, le marionnettiste dont les œuvres littéraires sont guidées par la pratique théâtrale. Une première partie analyse le modèle théâtral de Jarry dans le champ des arts de la scène de l'époque, le théâtre d'acteurs d'une part et le théâtre de marionnettes d'autre part. Une deuxième partie s'interroge sur la poétique jarryque de la perspective théâtrale, montrant comment l'esthétique de guignol et de théâtre d'ombres guide sa démarche littéraire. Cette approche reçoit le nom de « scène pataphysique » : un système qui permet à l'auteur de vivre artificiellement à l'intérieur de son œuvre.

Mots-clés : Jarry, Alfred (1873-1907) – critiques et interprétation – théâtre français – histoire et critique - théâtre de marionnettes – théâtre d'ombres – littérature française – critiques et interprétation - pataphysique

Alfred Jarry's Theaters: The Invention of the Pataphysical Scene

Known first of all as an author of the Ubu cycle Alfred Jarry remains relatively marginal figure in the French *fin-de-siècle* theatre studies. Studied as the play writer or as the precursor of the *avant-garde* theatre, he is seen as a man of letter who was passionate about puppet theatre. This work aims to valorise another Jarry, the man of the stage, the puppeteer whose literary works were influenced by the theatrical practice. Part One analyses Jarry's theatre model in the field of the *fin-de-siècle* theatre, the living actors' scene and the puppet theatre as well. Part Two focuses on the Jarry's poetics, showing how the puppet and shadow theatre aesthetics guide his literary strategy. This approach receives the name of "pataphysical scene": a system that allow the author to live artificially inside his work.

Key words: Jarry, Alfred (1873-1907) – critics and interpretation – French theatre – history and critics – puppet theatre – shadow theatre – French literature– critics and interpretation - pataphysics

Il dansait quelquefois la nuit...

Alfred Jarry

Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un...

Arthur Rimbaud

…so mag er bedenken, daß er es mit einem Kater zu tun hat, der Geist, Verstand besitzt und scharfe Krallen.

E.T.A. Hoffmann

REMERCIEMENTS

Je cherchais une âme qui me ressemblât…
Lautréamont

Ma gratitude vient tout d'abord à M. le Professeur Didier Plassard, qui a accepté de diriger ma thèse et qui l'accompagnée dans tous ses bonds et dans tous ses métamorphoses.

Je tiens à remercier aussi l'équipe de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mèzieres, qui m'a accordé une résidence de recherche trois années successives. Mes mercis vont à M. Eloi Recoing, à Mmes Raphaèle Fleury, Cécile Bazillou, Aurélie Oudin, Delphine Bois et à M. Alain Tatinclaux qui m'ont offert des conditions de recherches exceptionnelles.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à l'égard du centre de documentation des Musées Gadagne à Lyon et particulièrement à Mmes Rébecca Duffeix et Brigitte Sanvoisin, et à M. Didier Besset, qui m'ont donné un accès aux réserves et aux coulisses des musées.

Mes remerciements vont aussi au centre de documentation du MuCEM à Marseille, sans lequel l'histoire du théâtre Chok-Pitou n'aurait pu figurer dans cette thèse.

Merci à Mme Lea-Polette Caron, qui m'a fait découvrir le monde derrière la toile de Guignol lyonnais.

Merci à Mme la Professeure Marie-Eve Thérenty, la directrice de l'équipe de recherche RIRRA 21, qui m'a apporté son soutien durant l'écriture de la thèse. Et merci à Mme Annick Douellou, le secrétaire de l'équipe, qui était mon phare dans la mer agitée de la bureaucratie académique.

Un merci tout particulier à Mme Sophie Spector.

Merci infiniment à mon amie Agnieszka Olek, qui croit toujours en moi.

Merci à mon grand-père Thomas Lewy sans lequel cette thèse n'aurait pu être écrite.

Merci à mes deux âmes-sœurs Shai Marcus et Jens Rettinghaus pour leur soutien dans les temps les plus difficiles et les plus désespérés.

Et merci à ma mère qui est toujours là pour écouter, commenter, critiquer, poser des questions et aimer. Cette thèse est dédiée à elle et à tous ceux qui cherchent une âme qui leur ressemblera.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 3

SOMMAIRE 4

ABRÉVIATIONS 5

INTRODUCTION 7

PREMIÈRE PARTIE : ALFRED JARRY ET LE THÉÂTRE DE SON TEMPS 21

A. LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU 19E SIÈCLE 26

B. LE PROJET THÉÂTRAL DE JARRY 160

SECONDE PARTIE : UNE QUÊTE DU SPECTACULAIRE. VERS LA SCÈNE PATAPHYSIQUE 233

A. L'ESPACE PATAPHYSIQUE 253

B. LE CORPS PATAPHYSIQUE 301

C. LE THÉÂTRE D'OMBRES 345

CONCLUSION 354

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 358

TABLE DES ILLUSTRATIONS 390

TABLE DES MATIÈRES 394

ABREVIATIONS

a. Œuvres d'Alfred Jarry

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, I, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard le Doze, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, III, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard le Doze et la participation de Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

AA – *L'Amour absolu* (I)

AAl – *L'Autre Alceste* (I)

AIPU – *Almanach illustré du Père Ubu* (I)

AS – « Âmes solitaires » (I)

AV – *L'Amour en visites* (I)

C, I - correspondance dans *Œuvres complètes*, I

C, III – correspondance dans *Œuvres complètes*, III

CA – *César-Antéchrist* (I)

ChV – *La Chandelle verte* (II)

CP – « Conférence sur les pantins » (I)

CS – « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps » (I)

DAJ – « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* » (I)

DITT – « De l'inutilité du théâtre au théâtre » (I)

EV – « Être et vivre » (I)

F – « Filiger » (I)

GODF – *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (I)

JN – *Les Jours et les Nuits* (I)

M – *Messaline* (II)

MSM – *Les Minutes de sable mémorial* (I)

MSM, Ha – *Haldernablou* (I)

O – *Ontogénie* (I)

QT – « Questions de théâtre » (I)

RQAD – « Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique » (I)

Sm – *Le Surmâle* (II)

TDA – « Le temps dans l'art » (II)

UB – *Ubu sur la Butte* (I)

UE – *Ubu enchaîné* (I)

UR – *Ubu roi* (I)

VAF – « Visions actuelles et futures » (I)

Ym – *L'Ymagier* (I)

b. Dictionnaires

DHP – Artur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*…, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885.

GDU – Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877.

INTRODUCTION

> O mais c'est qué, voyez-vous bien, je n'ai point sujet d'être mécontent de mes polyèdres : ils font des petits toutes les six semaines, c'est pire que des lapins. Et il est bien vrai de dire que les polyèdres réguliers sont les plus fidèles et les plus attachés à leur maître […].[1]

> Alfred Jarry fut vraiment le premier fondateur de l'école que j'appellerai, faute d'expression plus technique : *l'école des démons de l'absurde*.[2]

Quelques mots sur un polyèdre nommé Alfred Jarry

En 1925, Alfred Jarry se transforme, sous la plume d'André Gide, en être de fiction.[3] En 2017, Daniel Casanave et Rodolphe l'installent dans le monde de la bande dessinée.[4] Mais c'est d'abord Jarry lui-même qui se construit comme une entité appartenant à la fois à deux mondes. « Nous disons qu'à partir de Jarry, bien plus que de Wilde, la différenciation tenue longtemps pour nécessaire entre l'art et la vie va se trouver contestée, pour finir anéantie dans son principe, » écrit André Breton.[5]

Alfred Jarry, figure tout à fait mystérieuse et singulière dans le champ littéraire et théâtral français de la fin du 19e siècle, échappe à toute définition précise. Il pratique l'art visuel, le théâtre,

---

[1] *Sic.* Alfred Jarry, « Guignol », *Les Minutes de sable mémorial*, *Œuvres complètes*, I, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 181.
[2] Rachilde, *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 88.
[3] André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.
[4] Daniel Casanave, Rodolphe, *Merdre - Jarry, le père d'Ubu*, Paris, Castermann collection écritures, 2017. Il faut également signaler l'adaptation par Daniel Casanave d'*Ubu roi* en bande dessinée, parue en 2001.
[5] André Breton, « Alfred Jarry », *Anthologie de l'humour noir*, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1055.

l'écriture pseudo-scientifique, critique et fictionnelle. Il s'essaie à tout comme un enfant dans une confiserie. Et en plus, il joue : il joue avec le lecteur un colin-maillard cérébral, il joue avec les marionnettes, il joue avec ses amis et son public. Et en premier lieu, il joue avec sa propre individualité : Jarry fait son autoportrait en monstre, ou en pantin mécanique, plaçant cet avatar entre soi et le monde. Il s'agit du *dandy*, d'une personnalité qui éprouve « le besoin ardent de se faire une originalité », selon la formule de Charles Baudelaire.[6] Pourtant, comme le souligne Henri Béhar, le dandysme jarryque est singulier :

> Tandis que le dandy, devant sa consécration au groupe pour lequel il se produit, est soumis à un code aussi rigoureux qu'implicite, Jarry, pour sa part, refuse toute limite. Son comportement est au dandysme ce qu'était sa dramaturgie pour l'esthétique symboliste : un perpétuel dépassement.[7]

Tout comme ses mots, Jarry est un « polyèdre d'idées »,[8] il manifeste la singularité par la pluralité, la polysémie et la polytopie, résumées par son principe de la synthèse.

Ce jeu polysémique, il cherche à l'appliquer au théâtre, en proposant à l'acteur de jouer à la façon d'une marionnette, « d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme [d'une grande marionnette] » (DAJ, I, p. 400). Ainsi se dessine le paradoxe principal de l'œuvre jarryque : Jarry vise un état épistémologique liminal, entre l'homme et la marionnette. « [...]*Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose [...] », insiste Jarry.[9] C'est pourquoi l'affirmation de Béhar demande à être nuancée :

> Il n'est pourtant pas resté toute sa vie le manipulateur occulte que suppose le castelet. Sans doute sa personnalité était-elle secrète, mais son personnage est passé au premier plan, sous le regard d'une société qui s'égayait de son allure, de ses gestes, de ses réparties.[10]

Certes, Jarry se fait homme-marionnette, mais il reste toujours le marionnettiste de son propre personnage. Son projet théâtral, comme sa vie, se construit ainsi autour de la recherche d'un modèle alternatif à celui proposé par le théâtre de marionnettes occidental : au lieu de la dichotomie animé/inanimé, être/objet, Jarry suggère une synthèse et une symbiose.

---

[6] Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Variétés critiques*, vol. II, Paris, G. Cres & Cie, Bibliothèque Dionysienne, 1924, p. 68.
[7] Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 245.
[8] « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules comme des diamants à la balance de ses oreilles, sans demander pourquoi telle et telle chose, car il n'y a qu'à regarder, et c'est écrit dessus » (MSM, I, p. 173).
[9] Alfred Jarry, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », reproduit in André-Ferdinand Herold, « Les théâtres », *Mercure de France*, tome XXI, n. 85, Paris, janvier 1897, p. 218 ; cette phrase a disparu de toutes les éditions postérieures.
[10] H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, pp. 242-243.

Le sujet de cette étude n'est donc pas « le théâtre d'Alfred Jarry », mais « *les* théâtres d'Alfred Jarry ». En mettant le mot « théâtre » au pluriel, nous orientons notre parcours vers une idée polyédrique du théâtre jarryque, consistant en deux facettes principales : d'un côté, l'amalgame de la marionnette et de l'acteur vivant, de l'autre un projet théâtral qui dépasse la scène et pénètre la vie comme l'œuvre jarryque dans leur intégralité.

Jarry n'est pas le premier auteur dramatique à vouloir réformer le théâtre. Dans l'introduction à l'anthologie *Antoine, L'Invention de la mise en scène*, Jean-Pierre Sarrazac affirme que Zola, en rédigeant son *Naturalisme au théâtre* (1881), « pensait plutôt à un écrivain, à un auteur dramatique – et probablement à lui-même – effectuant au théâtre la même révolution naturaliste qu'il avait accomplie dans l'univers romanesque […] ».[11] Cette vision se base sur la longue tradition de l'intervention de l'auteur dans la mise en scène. Déjà en 1801, Pixerécourt[12] postule qu'il « faut que l'auteur dramatique sache mettre lui-même sa pièce en scène ».[13] Victor Hugo, Alexandre Dumas père, Victorien Sardou et bien d'autres dirigent les répétitions, surveillent les décors et les costumes.[14] En 1890 apparaît le théâtre symboliste, dont les maîtres absolus sont des poètes.

Toutefois, selon Sarrazac, « la singularité de cette nouvelle époque du théâtre, c'est précisément de trouver son ancrage dans le travail scénique, dans le langage de la mise en scène et de s'incarner dans un homme de plateau plutôt que dans un écrivain ».[15] C'est ainsi que, selon Sarrazac, Antoine (et non Zola) devint l'inventeur de la mise en scène moderne. Dans ce contexte, Jarry se dessine comme un cas particulier, étant à la fois auteur dramatique et « homme de plateau ». Adolescent, il pratique la poésie à côté de l'écriture dramatique,[16] il est un amateur passionné du théâtre de marionnettes. Adulte, il travaille pendant un an pour le Théâtre de l'Œuvre, dirigé par Aurélien Lugné-Poe, alors que la marionnette reste toujours au centre de sa vision artistique, synthèse de théâtre, d'art visuel et de littérature.

---

[11] Jean-Pierre Sarrazac, « Introduction », in Jean-Pierre Sarrazac, Philippe Marcerou (dir.), *Antoine, L'Invention de la mise en scène*, Arles, Centre national du théâtre, Actes Sud-Papiers, coll. Parcours de Théâtre, 1999, p. 7.
[12] René-Charles Guilbert de Pixerécourt (1773-1844) – auteur dramatique français, le maître du mélodrame.
[13] Pixerécourt, cité in Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 [1938], p. 25.
[14] Voir sur A. Dumas et V. Hugo : M.-A. Allévy, *La Mise en scène en France*, *op. cit.,* pp. 117-125 ; sur V. Hugo : Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, pp. 118-123.
[15] J.-P. Sarrazac, « Introduction », *loc. cit.*, p. 7.
[16] Voir le recueil « Ontogénie » reproduit entièrement pour la première fois in Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, v. I, édition citée, 1972, pp. 3-157.

Si Antoine invente la mise en scène moderne, Jarry invente la scène pataphysique, un dispositif polysémique, à la fois textuel et visuel, matériel et virtuel, dont l'axe principal est la figure de la marionnette. Comment cette construction semi-théorétique entre-t-elle dans le champ du théâtre de la fin du 19e siècle ? Comment s'inscrit-elle dans le contexte des réformes que subit la scène dans cette époque ? Comment se nourrit-elle des traditions du théâtre de marionnettes populaires et de quelle façon hérite-t-elle du théâtre de marionnettes littéraires ?

Le polyèdre bibliographique

La formulation de cette question a été rendue possible par un certain nombre de travaux qui ont mis en relief, d'une part, la place de la marionnette dans la vie de Jarry et, d'autre part, son dialogue avec le théâtre (de marionnettes et d'acteurs vivants) de son temps. Avant de procéder à notre parcours bibliographique, indiquons d'abord sa particularité : nous avons choisi un modèle polyédrique, c'est-à-dire permettant de mettre en avant, à côté des études sur Jarry et son œuvre, quelques-uns des travaux fondamentaux sur le théâtre d'acteurs et le théâtre de marionnettes du 19e siècle.

Au cours du 20e siècle, un grand nombre d'études consacrées à Jarry ont paru, de la biographie de Rachilde (*Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, 1928), aux études de Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll* (1974)[17] et de François Caradec, *À la recherche de Alfred Jarry* (1974)[18], en passant par les recherches de Patrick Besnier (publiées en 1990, 2005 et 2007)[19]. Parmi ces travaux, le livre d'Arnaud est particulièrement stimulant, puisqu'il évoque plusieurs faits inédits concernant les spectacles de marionnettes montés par Jarry avant la mise en scène de 1896, et propose un examen détaillé, basé sur la correspondance de Jarry, les souvenirs de ses contemporains et les coupures de presses, de ses textes dramatiques et de deux mises en scène d'*Ubu roi*, celle de 1896 et celle de 1898. On ne peut que regretter qu'Arnaud n'ait publié que la première partie de sa recherche, dédiée aux années 1891-1898.

Alfred Jarry de Patrick Besnier publié en 2005 s'inscrit dans la démarche d'Arnaud et le prolonge. Au fil de ses trois études consacrées à Jarry, Besnier cherche à évoquer « le paradoxe essentiel de Jarry » qui consiste dans le fait que « la littérature chez lui n'est pas réductible aux livres : elle les

[17] Noël Arnaud, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, La Table Ronde, 1974.
[18] François Caradec, *À la recherche de Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.
[19] Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Pillon, 1990. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005. Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, Paris, Culturesfrance, 2007.

dépasse, les détruit même, et se confond avec la vie, toutes bibliothèques oubliées ».[20] Besnier s'interroge sur les liens complexes entre Jarry et la littérature, l'art et la culture de son temps, montrant que la vie de Jarry, « comme son œuvre, fut une activité critique », personnifiée dans la figure d'Ubu. [21]

Le dialogue de Jarry avec la culture en général et le théâtre en particulier se trouve au centre du livre d'Henri Béhar, *Les Cultures d'Alfred Jarry* (1988),[22] qui a pourtant relativement peu trait à la question de l'influence de l'esthétique de la marionnette populaire sur Jarry. Néanmoins, l'auteur y propose une analyse précieuse des sources culturelles des œuvres jarryques. Béhar affirme que Jarry « n'est pas le produit d'une culture mais de plusieurs cultures qu'il se plaît à refléter les unes sur les autres ».[23] Examinant les liens de l'œuvre jarryque avec la culture bretonne, la culture potachique, la culture populaire, la culture savante, et la contre-culture (ésotérisme, anarchisme, symbolisme), il aborde la question des marionnettes par le biais de la culture populaire, qu'il traite plus largement dans son article « Jarry et les arts de la rue », publié dans le recueil *Alfred Jarry et les Arts* (2008)[24].

L'autre ouvrage qui s'interroge sur les rapports de Jarry avec la culture et la science de son époque est *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt* de Jill Fell (2005)[25]. Cette étude « *sets out to investigate the less known and unknown aspects of Jarry's private campaign against the norms and pretensions of French bourgeois society whether in art, literature, dance, or sexual mores* ».[26] Fell consacre deux chapitres aux deux formes spectaculaires centrales dans l'œuvre jarryque, la marionnette et la danse[27], construisant un vaste réseau d'allusions et de références aux champs littéraire, théâtral et scientifique. Son discours sur Jarry le marionnettiste littéraire trace les étapes de son évolution, du théâtre scolaire amateur aux spectacles au Théâtre de l'Œuvre et au Théâtre des Pantins. De plus, Fell place cette activité dans le contexte du théâtre de marionnettes populaires et dans le cadre des marionnettes littéraires, s'interrogeant également sur la position de Jarry dans le discours esthétique sur la marionnette, d'Heinrich von Kleist à Edward Gordon Craig.

---

[20] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 1990, p. 10.
[21] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2007, p. 13.
[22] Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, coll. Ecrivains, 1988.
[23] H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit*, p. 8.
[24] Henri Béhar, Julien Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, actes du colloque international, Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 115-116, Paris, SAAJ / Tousson, Du Lérot, 2007, pp. 211-222.
[25] Jill Fell, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.Cet ouvrage est une mise à jour de sa thèse de 1997 dirigée par Roger Cardinal à l'Université de Kent et Canterbury.
[26] J. Fell, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 16.
[27] Sur la place de la danse dans l'œuvre jarryque, on peut également consulter les articles de Jill Fell : « Dancing under their own gaze : Mallarmé, Jarry and Valéry », *Journal of European Studies*, 1999, 29 : 133, 1999, pp. 133-155 ; « La danse de Mnester », *L'Étoile Absinthe*, Colloque Jarry 2001, tournées 91-92, automne 2001, pp. 39-46.

La thèse d'Henri Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*,[28] offre une synthèse des recherches sur le contexte théâtral dans lequel se développe Jarry le dramaturge, ainsi qu'une analyse structuraliste du corpus dramatique de son œuvre. Béhar part du point de vue « [qu'il] faut extraire l'œuvre dramatique de la légende pour la restituer à son lieu d'origine, le théâtre, et, partant, à l'histoire du théâtre ».[29] Il lit *Ubu roi* dans sa dimension théâtrale, proposant un discours stimulant sur la mise en scène et la réception du spectacle de 1896. Toutefois, l'auteur ne se limite pas à cette représentation fameuse et poursuit sa recherche en évoquant les liens entre la pataphysique et le théâtre, l'aspect dramatique des œuvres littéraires de Jarry et la théâtralité quotidienne de l'auteur d'*Ubu roi*. Dans le chapitre consacré à la marionnette, Béhar propose une analyse de la théorie esthétique de la marionnette chez Jarry. Son regard reste pourtant focalisé sur le domaine littéraire : l'auteur s'attarde sur l'examen des pièces groupées sous le titre de « théâtre mirlitonesque » pour montrer qu'elles représentent « un aboutissement concret des théories que Jarry soutenait sur le théâtre à partir de la mise en scène d'*Ubu roi* ».[30]

On peut également constater le traitement de la question de l'influence du théâtre de marionnettes sur l'œuvre littéraire de Jarry. Ainsi, Brunella Eruli dédie un chapitre de son *Jarry : i mostri dell'immagine*, paru en 1982,[31] aux motifs de la marionnette dans l'œuvre jarryque. Eruli évoque l'aspect marionnettique de l'œuvre, de la réflexion et de la vie de Jarry, rassemblant sous le titre de « dramaturgie schématique » l'examen des textes dramatiques, de la théorie esthétique du théâtre, et du comportement quotidien de Jarry, « homme-marionnette ».

La thèse de Julien Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral. Etude des dispositifs de diffraction du sens* (2008), en s'interrogeant sur les stratégies littéraires de Jarry, propose une lecture du motif marionnettique par le biais de la figure de marionnettiste-hypnotiseur.[32] Pour Schuh, le marionnettiste est un symbole de l'omnipotence de l'auteur, de sa quête d'une « perspective divine absolue », de l'aspiration à « se faire semblable à Dieu pour créer une œuvre

---

[28] H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, réédition mise à jour de *Jarry dramaturge*, Nizet, coll. Publications de la Sorbonne, 1980, issu d'une thèse soutenue à la Sorbonne le 23 mai 1975.
[29] H. Béhar, *ibid.*, p. 32.
[30] H. Béhar, *ibid.,* p. 222.
[31] Brunella Eruli, *Jarry : i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini, coll. Saggi critici, 1982. Les chapitres accessibles en français : « Le monstre, la colle, la plume », *Revue des sciences humaines*, 1986, n. 3, pp. 51-66 (chapitre I) ; « L'immaculée conception », *L'Etoile-Absinthe*, n. 7-8, décembre 1980, pp. 49-60 (chapitre V) ; « Sur les sources classiques de *Messaline* : collages et montages », *L'Etoile-Absinthe*, n. 1-2, mai 1979, pp. 71-87 ; « D'une Messaline à l'autre », *Europe*, n. 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, pp. 113-120 ; « Le phénix du texte », in Henri Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Paris, Pierre Belfond, 1985, pp. 191-203 (chapitre VI).
[32] Julien Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral. Etude des dispositifs de diffraction du sens*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Marchal, Université Paris-Sorbonne- Paris IV, 2008, voir notamment les pages 225-229.

totale ».[33] Ainsi Schuh expose-t-il une autre fonction de l'élément marionnettique dans l'œuvre jarryque : indiquer la présence de l'auteur à l'intérieur du texte. Pourtant, dans cette étude comme dans l'ouvrage d'Eruli, la marionnette et son théâtre restent les éléments d'un texte littéraire.

Que peut-on déduire de ce parcours bibliographique ? On constate que la critique dans la plupart des cas traite l'œuvre de Jarry sous l'angle littéraire. Ainsi Béhar souhaite-t-il, dans l'introduction à *La Dramaturgie d'Alfred Jarry,* « [une] "poétique de Jarry" qui rende compte du caractère méthodique et concerté de sa création, […] [une] étude précise de ses romans ».[34] Nous trouvons donc, d'un côté, la pensée théâtrale de Jarry traitée dans le cadre de recherches marquées par une orientation littéraire et, de l'autre, les anecdotes sur le comportement théâtral de Jarry dans la vie quotidienne. Le théâtre est mis de côté comme une activité marginale, l'une des « bizarreries » de Jarry. Mais comment renverser cette perspective, bien que sa production littéraire soit beaucoup plus grande que celle destinée à la scène ?

Dans une optique différente, mais qui contribue à élargir notre connaissance du dialogue de Jarry avec le théâtre de marionnettes, on peut signaler un certain nombre d'ouvrages généraux sur le théâtre de marionnettes du 19e siècle. Ainsi, dans *Écrivains et les marionnettes* (1991), Henryk Jurkowski analyse le cycle ubuesque dans le contexte du discours moderniste sur l'esthétique de la marionnette et de ses applications possibles dans le théâtre d'acteurs (Maurice Maeterlinck, Gordon Craig).[35] Jurkowski confirme que, dans le cas de Jarry, « [il] ne s'agit pas […] uniquement de ses expériences de jeunesse, mais de son imagination, de sa façon de voir le théâtre et la réalité ».[36]

L'Acteur en effigie de Didier Plassard (1992) s'interroge sur les mutations de la marionnette à la fin du 19e siècle et au cours du 20e siècle.[37] Plassard, comme Jurkowski, aborde les relations de Jarry avec le théâtre de marionnettes à l'intérieur d'un discours sur l'esthétique de la marionnette, mais en y ajoutant une dimension pratique (ainsi, il introduit, par le biais de la métaphore de la

---

[33] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 229.
[34] H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 31.
[35] Henryk Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Max Blustajn (tr.), Jean Allemand (ad.), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.
[36] H. Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes*, *op. cit.*, p. 258.
[37] Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette / Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992. Ce livre est issu d'une thèse : *Robots, marionnettes, mannequins – le rôle de l'effigie dans le théâtre des avant-gardes historiques en France, en Italie et en Allemagne*, thèse de doctorat sous la direction de Claudine Amiard-Chevret, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1989.

marionnette, le travail d'André Antoine au Théâtre Libre et examine les expériences d'Henri Signoret et de Maurice Bouchor au Petit Théâtre de la Galerie Vivienne). Acceptant l'hypothèse générale selon laquelle la figure de la marionnette, chez Jarry, « marque de son empreinte la quasi-totalité de sa réflexion et de sa production pour la scène »,[38] l'auteur analyse la totalité du projet théâtral de Jarry, de *Guignol* et *Haldernablou* jusqu'au cycle Ubu. Pour notre étude, l'examen de *César-Antéchrist*, qui montre comment la poétique du double s'effectue dans le théâtre héraldique, et l'étude de la complexité de la figure de l'homme-marionnette sont particulièrement utiles.

Dans ce contexte, on peut évoquer une recherche importante de Remy Bellenger sur le Théâtre des Pantins, entreprise créée autour du compositeur Claude Terrasse, du peintre Nabi Pierre Bonnard, de l'homme de lettres Franc-Nohain et du marionnettiste-écrivain Alfred Jarry.[39] Bellenger reconstruit méticuleusement l'histoire de ses représentations à partir des documents, souvenirs et coupures de presse, mettant ainsi en relief l'application de Jarry au théâtre de marionnettes littéraire.

C'est en effet par un examen plus systématique des archives et des ressources documentaires que notre compréhension du théâtre polyédrique de Jarry peut progresser. C'est la raison pour laquelle un travail de recherche d'archive a été effectué afin de mieux éclairer la question du théâtre de marionnettes français au 19e siècle. Bien qu'il existe un certain nombre d'études sur ce sujet (signalons les travaux de Paul Fournel sur le Guignol lyonnais,[40] les recherches de Léopold Delannoy sur les théâtres de marionnettes du nord de la France,[41] l'ouvrage de Marie-Claude Groshens sur les théâtres forains[42]), il reste plusieurs lacunes à combler. Ainsi, le Fonds du théâtre de marionnettes Pitou (célèbre théâtre ambulant qui donna ses représentations dans l'est de la France pendant 80 ans) et conservé par le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) de Marseille, est une source inestimable d'information sur les théâtres des marionnettes forains. Le fonds se compose de documents liés à toutes les activités du théâtre, à la fois administratives et créatives. On notera la présence du *Mémorandum d'Emile Pitou à 22 ans et demi*, qui fournit des détails précieux sur la vie quotidienne du théâtre autour de la période du décès d'Emile Pitou père (1881) ; et de deux carnets de notes et croquis d'Emile Pitou fils,

[38] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 39.
[39] Remy Bellenger, *Le Théâtre des Pantins. Récit d'une enquête*, Paris, L'Hexaèdre, coll. Bibliothèque Pataphysique, 2015.
[40] Paul Fournel, *Guignol, les Mourguet*, Lyon, éditions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2008 ; Paul Fournel, *L'Histoire véritable de Guignol*, Paris-Genève, Slatkine, 1981.
[41] Léopold Delannoy, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*, documents présentés et analysés par Marie-Claude Groshens et Pierre Soulier, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1983.
[42] Marie-Claude Groshens, *Des marionnettes foraines aux spectacles de variétés : les théâtres Borgniet*, Paris, la Réunion des Musées Nationaux, 1988.

généralement très rare dans les fonds d'archives des théâtres de marionnettes, qui donnent une idée du processus de création de spectacle.

Pour aborder la question de l'échange entre Jarry et les cultures théâtrales de son époque, une recherche bibliographique plus large a été nécessaire. Ainsi, il nous semble important de signaler les ouvrages concernant le théâtre français du 19e siècle sur lesquels s'appuie notre discours. *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre* de Jacques Robichez traite de la mise en scène d'*Ubu roi* dans le double contexte de l'histoire du théâtre symboliste et de l'évolution artistique de Lugné-Poe.[43] L'étude de Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral,* s'interroge sur l'esthétique théâtrale symboliste.[44] Enfin, le recueil d'articles *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910* évoque sous différents angles la problématique du « carrefour naturalo-symboliste » (Jean-Pierre Sarrazac).[45]

La méthodologie polyédrique

Un grand nombre d'ouvrages de critique littéraire et universitaire cherchent à déceler les sources des textes de Jarry et le vaste appareil de notes et commentaires qui accompagne chaque édition de ses œuvres laisse croire que le goût encyclopédique de Jarry offre à son lecteur une épreuve impossible à surmonter sans « un nombre considérable de connaissances, dans les domaines les plus hétérogènes ».[46]

A notre avis, la difficulté principale de l'œuvre jarryque est la pataphysique, une pseudo-science inventée par Jarry pour manifester sa position individuelle par rapport à tout ce qui l'entoure, l'art comme la vie. La présentation qu'il en donne dans *Guignol* est significative :

> M. UBU : Ceci vous plaît à dire, monsieur, mais vous parlez à un grand pataphysicien.
> ACHRAS : Pardon, monsieur, vous dites ?...
> M. UBU : Pataphysicien. La pataphysique est une science que nous avons inventée, et dont le besoin se faisait généralement sentir. (MSM, I, p. 181-182)

Cette définition peut être résumée dans une formule un peu enfantine : « la pataphysique est la pataphysique et elle existe car je veux qu'elle existe ». Une seconde définition extraite de *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* paraît à première vue plus scientifique, mais un regard plus

[43] Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.
[44] Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.
[45] Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910 », *Études théâtrales*, n. 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999.
[46] H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 152.

attentif permet de s'apercevoir qu'elle aboutit au même résultat : « *La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité* » (GodF, I, p. 669).

La pataphysique, c'est tout d'abord la science des spéculations, de la liberté absolue de l'imagination. Elle fête le point de vue individuel et proclame l'identité des contraires. C'est la version jarryque de l'idée baudelairienne du regard d'enfant :

> L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. […] le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.[47]

Béhar admet que le principe de l'unité des contraires « témoigne d'une fidélité exceptionnelle à l'esprit d'enfance, lequel se meut naturellement dans un univers libéré des postulats logiques ».[48] Il lie la pataphysique à l'idée de jeu, soulignant qu'au contraire du jeu, qui marque « précisément sa frontière avec le réel, la vie active », la pataphysique abolit cette frontière. Jarry

> met le jeu dans la vie, et sa vie en jeu. […] La 'Pataphysique, avec ses lois propres, régit l'univers théâtral et vital de Jarry.[49]

La pataphysique se dessine ainsi comme un principe ludique de synthèse totale de l'œuvre avec son auteur.

Pour Schuh, la pataphysique est « une méthode herméneutique qui tend à percevoir tout élément comme un indice ; c'est un principe de disponibilisation de tout objet de lecture ».[50] Il l'interprète comme le principe jarryque de création et d'interprétation, concluant qu'il s'agit « à la fois [d'une] méthode de lecture et [d'une] méthode de création par la lecture, une herméneutique et une poétique ».[51] Le problème de cette approche, c'est le cadre littéraire dans lequel Schuh cherche à inscrire la pataphysique :

> L'intérêt de cette méthode réside également dans le déplacement des bornes de la littérarité, c'est-à-dire de la définition du champ de la littérature. […] la pataphysique est une méthode de lecture paranoïaque, qui refuse les modèles textuels implicites des textes qu'elle sert à lire pour préférer un champ d'interprétation ouvert qu'elle construit malgré leurs programmes de lecture.[52]

---

[47] *Sic.* Ch. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 45.
[48] H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 257.
[49] H. Béhar, *ibid.,* p. 260-261.
[50] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 376
[51] J. Schuh, *idem.*
[52] J. Schuh, *ibid.,* pp. 376-377.

Ce cadre tend à restreindre la pataphysique, qui, comme on l'a vu, refuse toute barrière possible. La pataphysique ne peut constituer une méthode que partiellement, car sa raison d'être est de s'opposer à toute généralisation, à tout système de règles.

La pataphysique est une science consistant à mettre en jeu le monde matériel, transformant chacun de ses objets en polyèdre. Elle est aussi une empreinte de Jarry à l'intérieur de son œuvre. Pour le lecteur extérieur, la pataphysique crée une difficulté d'approche. Comment traverser le champ de l'imagination de l'autre ? Comment voir le monde à travers les yeux de Jarry ? La tâche paraît impossible. Le terrain est miné. Le lecteur est bienvenu, mais en tant que participant actif (aveugle) du jeu (un colin-maillard cérébral) initié par l'auteur.

Par quel angle donc s'approcher de l'œuvre jarryque, ce produit de « l'estomac de l'autruche », selon les termes de Jarry ?[53] D'un côté, il est très séduisant d'essayer de décrypter les jeux de mots et les énigmes infinis, de jouer à un « colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires », soigneusement préparé par l'auteur (MSM, I, p. 172). Mais, comme nous en prévient Jarry, « [tous] les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous » (MSM, I, p. 172). De l'autre côté, l'activité littéraire est tellement obsédante, dans le cas de Jarry, que le choix d'une perspective littéraire paraît presque naturel.

Il est séduisant, on l'a dit, de lire Jarry, c'est-à-dire d'aborder son œuvre, sous l'angle textuel : soit, comme le fait Michel Arrivé, pour en proposer une analyse sémiotique[54], soit, comme Schuh, pour l'interpréter dans le cadre de l'histoire littéraire, soit, comme Eruli, pour l'étudier dans une perspective herméneutique, soit enfin, comme Béhar, pour le traiter du point de vue structuraliste. Mais, si l'on veut être fidèle à la pataphysique, on doit plutôt *voir* Jarry, c'est-à-dire préférer une approche visuelle. Parmi les lectures de Jarry, celle de Brunella Eruli est la plus proche de cette exigence, en particulier le premier chapitre de son livre, où elle évoque les procédés d'écriture jarryques en empruntant les termes de la critique de l'art visuel (collage, montage, etc.).[55] *Alfred Jarry et les arts*, un recueil de publications autour la question de l'influence de l'art plastique sur Jarry, s'inscrit dans la même tendance.[56]

---

[53] « […] un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer » (« "Toomai des éléphantes", par Georges d'Esparbès », ChV, II, p. 393).
[54] Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry : essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972 ; *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976.
[55] Ce chapitre est paru en français sous le titre « Le monstre, la colle, la plume », voir la note 31.
[56] H. Béhar, J. Schuh, *Alfred Jarry et les arts*, *loc. cit.*

On doit aussi *voir* Jarry dans un autre sens : voir Jarry à l'intérieur de son œuvre. Béhar affirme « qu'avec [Jarry], et peut-être pour la première fois dans notre histoire littéraire, l'auteur est inséparable de son œuvre ».[57] Schuh, de son côté, montre l'omniprésence de l'auteur à l'intérieur du texte : « L'auteur, par sa position particulière, peut […] modifier le sens de ses textes en affirmant que d'autres sens sont possibles, et en rajoutant au fil de son œuvre de nouvelles interprétations […] ».[58] D'un côté, Jarry joue avec son lecteur à l'intérieur de son œuvre, de l'autre, il s'en sert pour manifester sa présence. L'œuvre est ainsi construite comme un dispositif à la fois ludique et théâtral.

Comme on l'a vu, l'œuvre de Jarry, gouvernée par la pataphysique, est guidée par le principe de la synthèse. Jarry est un virtuose du collage, ce jeu « [de] la dissonance, [de] la rupture, [du] contraste » qui, mettant en évidence les coutures, exhibant la colle, « dévoile le bluff de sens ».[59] L'œuvre est un monstre de Frankenstein, une substance hétérogène, un bouillonnement chaotique qui change sans cesse de forme. Jarry qualifie sa stratégie de « colin-maillard cérébral », introduisant à l'intérieur de sa création une dimension ludique. Pour le suivre dans tous ses bonds,[60] on doit soi-même apprendre l'art du collage. D'ailleurs, nous pensons que pour analyser l'œuvre jarryque, il est indispensable de construire un modèle interprétatif *sui generis*, qui synthétise plusieurs approches méthodologiques. Il est bien évident que, dans sa forme la plus complète, un tel modèle dépasse les limites de la présente étude, car il devrait s'appuyer sur un grand nombre de pratiques critiques : la poétique, l'analyse de spectacle/ d'œuvre d'art, l'histoire littéraire/théâtrale/artistique, les théories du jeu, ainsi qu'une série d'approches herméneutiques (psychanalytique, thématique, etc.). Ainsi, dans le cadre du présent discours, il s'agira de construire une version miniature de ce polyèdre méthodologique, en croisant deux disciplines qui ont profondément marqué l'existence de Jarry : la littérature et le théâtre.

Notre étude pourrait s'inscrire dans les investigations de Béhar sur l'optique théâtrale dans les textes dits « littéraires » de Jarry. Cependant, en abordant la question de la théâtralité, Béhar ne quitte pas le champ dramaturgique, voire textuel. Ainsi écrit-il, à propos des chapitres de *L'Amour en visites* :

---

[57] H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 260-261.
[58] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 372.
[59] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 52.
[60] Rappelons la réplique du Templier adressée au Bâton-à-Physique : « Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS ! » (CA, I, p. 289).

> Ce sont des tableaux de théâtre en raison du sujet, de l'intrigue et surtout du conflit chaque fois mis en scène. Comme un quelconque Maurice Donnay, Jarry propose ici une comédie bourgeoise […].[61]

Tandis que *La Dramaturgie d'Alfred Jarry* met en évidence une théâtralité du texte, qui se présente, selon Jean-Marie Piemme, dans sa forme dialoguée mais aussi dans « [une] manière spécifique de travailler la langue »,[62] notre discours s'appuie sur le sens plus restreint du terme, qui le limite aux « éléments scéniques à l'exclusion du texte ».[63] Le problème évident est : comment examiner le texte en l'excluant ? C'est Jarry lui-même qui répond à cette question, en qualifiant l'œuvre littéraire de « diamant du charbon » ou « polyèdres d'idées », et le processus de la création de « colin-maillard cérébral » (MSM, I, pp. 172-173). Il n'élimine pas le texte, mais le déplace vers un monde potentiellement théâtral, puisque polysémique et ludique.

L'hypothèse qui oriente notre recherche - Jarry pense la littérature à partir du théâtre et non l'inverse – appelle un changement de perspective considérable : du registre dramaturgique, on passe au registre scénique. Ainsi, cette étude pourrait se rapporter à un problème plus général : Comment la littérature peut-elle fonctionner en tant que dispositif théâtral ? Et quel est le rôle du mécanisme dit « marionnettique » dans cette transposition ?

Jarry transforme le texte en espace de jeu (pour l'auteur). Le texte devient un matériau à partir duquel est construit un système qui permet à l'auteur de vivre artificiellement à l'intérieur de son œuvre. On peut le comparer à ce qu'en astronautique on appelle un système de support de vie, c'est-à-dire un ensemble de techniques permettant la survie d'un être humain dans l'espace de façon plus ou moins autonome. Le texte se transforme en objet par lequel l'auteur manifeste sa présence, comme le fait un marionnettiste avec sa marionnette. Selon Corvin, « […] la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas), et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque ».[64] C'est là la définition à laquelle nous nous tiendrons pour la présente étude.

Notre discours est divisé en deux parties principales : la première traite du projet théâtral de Jarry et la seconde évoque le côté spectaculaire de ses textes dits « littéraires ». Chacune de ces parties

---

[61] H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 229.
[62] Jean-Marie Piemme, « Théâtralité », in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, L-Z, Paris, Bordas, 1995, p. 884.
[63] J.-M. Piemme, « Théâtralité », *loc. cit.*, p. 884.
[64] M. Corvin, « Théâtralité. Post-scriptum », in M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *loc. cit.*, p. 884.

étant précédée d'une introduction méthodologique explicite, nous en dégagerons ici les points essentiels.

Dans la première partie, l'approche historique rencontre l'analyse de spectacle et la recherche sur la structure symbolique de la marionnette. On se concentrera alors sur le projet théâtral de Jarry, interrogé dans le contexte du théâtre français, d'acteurs vivants comme de marionnettes, du 19e siècle. L'examen de son aspect pratique et des mises en scène d'*Ubu roi,* des tentatives de jeunesse jusqu'au spectacle de 1908, dans lequel l'intervention de Jarry fut mineure, aide à éclairer certains points de sa réflexion théorique. En accord avec le manifeste de Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre » (1896),[65] nous ne traitons pas à proprement parler de la question de la mise en scène, qui n'apparaît pas chez Jarry, mais de trois de ses composantes : acteur, décor et lumière. Comment la position de Jarry se distingue-t-elle de l'approche institutionnelle ? Comment ses idées s'inscrivent-elles dans le « carrefour naturalo-symboliste » (Jean-Pierre Sarrazac) ? Quelle est l'influence du théâtre de marionnettes populaires sur le modèle théâtral de Jarry ? Comment ces éléments évoluent-ils d'une mise en scène d'*Ubu roi* à l'autre ? Cette démarche rend possible l'édification et l'approfondissement du premier niveau de notre hypothèse : Jarry demande à libérer le sujet (acteur, théâtre) de la théâtralité par l'objet (masque, marionnette), c'est-à-dire par un excès de théâtralité.

La deuxième partie représente une synthèse de méthodes plus complexe : d'un côté, elle emploie les instruments méthodologiques littéraires (Michel Charles, Michel Collot), de l'autre, elle s'appuie sur les outils empruntés à l'analyse de spectacle (Anne Ubersfeld, Patrice Pavis). Comme dans la première partie, le parcours est guidé par les trois éléments principaux de la théorie du théâtre jarryque, mais qui revêtent ici des dimensions plus vastes. Ainsi l'analyse de décor est-elle développée en interrogation sur les dispositifs scéniques, la question de l'acteur élargie à celle du discours sur le corps, et la problématique de l'éclairage abordée sous l'angle du théâtre d'ombres. Ces trois éléments de base de la réflexion théâtrale de Jarry se situent au croisement, d'une part, des perspectives théâtrale et littéraire et, d'autre part, des deux concepts centraux pour Jarry que sont la pataphysique et la marionnette. Leur examen nous permettra donc de relier le projet théâtral de Jarry à son projet littéraire. De plus, on pourra ainsi montrer comment Jarry transforme son espace littéraire en mise en scène de soi, comment le texte en tant qu'objet matériel devient pour lui une alternative au masque ou à la marionnette, c'est-à-dire un accessoire artificiel, qui libère un individu virtuel.

[65] Publié originalement dans *Mercure de France*, tome XIX, n. 81, septembre 1896, repris in *Œuvres complètes*, vol. I, *loc. cit.*, pp. 405-410.

PREMIERE PARTIE : ALFRED JARRY ET LE THEATRE DE SON TEMPS



Emile Couturier, *Les Coulisses du Père Ubu*

Dans l'introduction à son essai *Les Cultures de Jarry,* Henri Béhar écrit : « L'erreur avec Jarry, avait été de croire que, si près de nous dans le temps et dans l'espace social, nous pouvions l'aborder sans préparation particulière ».[66] La complexité singulière de Jarry, explique-t-il, est « qu'il n'est pas seulement le produit d'une culture mais de plusieurs cultures qu'il se plaît à refléter les unes sur les autres ».[67] On peut constater le même état de choses en ce qui concerne le projet théâtral de Jarry, qui synthétise, d'un côté, les innovations théâtrales de la fin du 19e siècle et les éléments devenus hors d'usage (ou presque) à cette époque, tels que le masque; et, de l'autre, l'esthétique du théâtre de marionnettes et celle du théâtre d'acteurs vivants. Or le champ référentiel que ce projet implique est vaste et demande une analyse attentive.

Il est certes très difficile pour un lecteur du 21e siècle de comprendre le contexte référentiel de la pensée théâtrale de Jarry. Cela devient même très périlleux si l'on prend en compte la nature hétérogène du théâtre des deux dernières décennies du 19e siècle et le caractère éphémère de l'événement spectaculaire en général. Comment peut-on imaginer l'effet que produisait, sur le spectateur de l'époque, la lumière électrique ou l'obscurité dans une salle de spectacle ? Pourquoi ce même spectateur adora-t-il Sarah Bernhardt et se méfia-t-il des expérimentations du Théâtre d'Art ? On court toujours le risque de « projeter des idées élaborées aujourd'hui sur la réalité ancienne », selon les termes de Michel Rousse.[68]

---

[66] H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 8.
[67] H. Béhar, *idem.*
[68] Michel Rousse, *La Scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Age*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 93.

Le problème qui se pose à nous est donc double : comment écrire l'histoire d'une idée (voire d'un projet théorique) et comment inscrire cette idée dans un mouvement historique ? L'histoire, comme le montre Pierre Nora, « s'est toujours écrite du point de vue de l'avenir ».[69] « L'histoire, dit-il, est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus ».[70] Mais comment écrire l'histoire du théâtre aujourd'hui, quand, grâce à la « révolution » numérique, « ce qui n'est plus » est plus proche de nous que jamais ? La numérisation des archives et des fonds rend accessible un grand nombre de documents jadis difficilement trouvables et parfois même inconnus. Avec d'un côté les chroniques de Francisque Sarcey, d'Henri Bauer, de Jules Lemaître, d'Anatole France, d'Octave Mirbeau et, de l'autre, les souvenirs des hommes de théâtre et de lettres (André Antoine, Lugné-Poe, Mounet-Sully, Marguerite Moreno, Rachilde, Paul Fort, parmi d'autres) emplis d'anecdotes, les os secs de l'histoire du théâtre de l'époque revêtent une chair qui respire la vie. Ainsi choisissons-nous pour cette partie la méthode de recherche historiographique, mais réévaluée et repensée à l'aune de la « révolution » numérique.

L'autre problème, qui est propre à l'histoire du théâtre, est de définir l'objet de recherche. Michel Rousse met en cause l'approche texto-centriste qui domine dans la recherche historiographique sur le théâtre :

> Au cœur du théâtre, nous situons aujourd'hui, dans nos recherches, le texte ; il est notre source d'information la plus riche sur un art dont nous ignorons (et sommes condamnés à ignorer) l'essentiel : la saveur de la représentation, à chaque fois unique, qui la constitue. […] Pour connaître le théâtre, nous sommes tenus de questionner le texte. Cependant, nous devons savoir que ce texte n'est pas le point de départ, le lieu de pure création de cet art complexe ; il en est bien plutôt le point d'aboutissement.[71]

Notre méthode de recherche vise le spectacle et non la dramaturgie. Elle est guidée par le texte programmatique de Jarry « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». Notons que dans ce texte, Jarry n'insiste pas sur la gestion de l'ensemble, sur la mise en scène, mais en examine les éléments centraux : acteur, décor, lumière.

Comme le montre Catherine Naugrette-Christophe, cette réflexion sur la mise en scène s'inscrit dans la vision traditionnelle du terme : la mise en scène est d'abord un ornement qu'on ajoute au

---

[69] Pierre Nora, « Comment écrire l'histoire de France ? », Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. III, Les France. 1, Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27.
[70] Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xix.
[71] M. Rousse, *La Scène et les tréteaux*, *op. cit.*, p. 71.

texte dramatique, une « aventure décorative ».[72] Ainsi Louis Becq de Fouquières, dont *L'Art de la mise en scène* est publié en 1884, proteste-t-il contre le luxe de la mise en scène, qui n'est bon qu'à sauver une œuvre faible, mais qui étouffe une vraie œuvre dramatique :

> Dans la représentation d'une œuvre dramatique, tout ce qu'au-delà d'une certaine limite un directeur ajoute, pour le plaisir des yeux ou pour celui de l'oreille, détruit l'intégrité d'un plaisir qui n'aurait dû être destiné qu'à l'esprit. […] On peut donc affirmer, sans crainte de se tromper, que l'abus et l'excès de la mise en scène tendent à la décadence de l'art dramatique. A un autre point de vue, il est juste de dire que la nécessité de la mise en scène s'impose d'autant plus que l'œuvre est faible.[73]

La mise en scène, à cette époque, n'est pas considérée comme une œuvre créatrice, mais comme un travail d'agencement. Le « carrefour naturalo-symboliste » (Jean-Pierre Sarrazac) permet de faire un premier pas vers ce qu'on appelle la mise en scène moderne, c'est-à-dire une interprétation artistique du texte dramatique.[74] S'interrogeant sur la place que prend le projet théâtral de Jarry dans ce carrefour, notre recherche s'inscrit pleinement dans le mouvement qui met en cause l'idée d'une opposition frontale entre symbolisme et naturalisme avancée par des chercheurs comme Dorothy Knowles ou Jacques Robichez.[75]

De plus, nous nous proposons d'élargir la perspective en évoquant un autre carrefour considérable, qui marque l'esthétique scénique de la fin du 19e siècle : le carrefour « acteur-marionnette ». Une nouvelle relation s'établit entre, d'une part, la modernité littéraire et théâtrale et, d'autre part, la production populaire (cirque, spectacle forain, marionnettes). Henryk Jurkowski affirme que dans cette période, « [écrivains], poètes, metteurs en scène, déçus par les limitations de l'acteur et ses conditionnements psychophysiques, se détournent de lui et, cherchant son équivalent, s'intéressent à la marionnette *artificielle* ».[76] Mais quel aspect de la marionnette les attire davantage : le populaire ou l'artificiel ? A quelle figure les réformateurs du théâtre, Jarry en particulier, s'adressent-ils : à Guignol ou aux statues animées ? Pour répondre à

---

[72] Catherine Naugrette-Christophe, « La mise en crise du drame par la mise en scène », in J.-P. Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, *loc. cit.*, p. 133. Une belle illustration de cette approche de la mise en scène se trouve dans *Karikari*, une nouvelle de Ludovic Halévy, où l'acteur Lambecasse s'exclame : « Toujours est-il que, de sept heures à minuit, je circule, sous cette hideuse robe jaune, parmi tous ces décors somptueux ! Oh ! les décors ! les décors ! Chose méprisable ! chose haïssable ! Le luxe de la mise en scène, c'est l'indigence de l'art ! » (Ludovic Halévy, *Karikari*, Paris, Calmann Lévy, 1892, p. 9).

[73] Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier, 1884, pp. 20-21.

[74] C'est André Antoine qui la définit le premier dans « Causerie sur la mise en scène » (1903) : « Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la construction du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue » (André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars-avril 1903, p. 603).

[75] Sur le carrefour « naturalo-symboliste » voir notamment l'introduction de Jean-Pierre Sarrazac au volume *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, *loc. cit.*, pp. 7-9.

[76] H. Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes*, *op. cit.*, p. 244.

ces questions, il est nécessaire de dresser à grands traits un panorama du théâtre de marionnettes français au 19e siècle.

Ainsi le premier grand ensemble de cette partie vise-t-il une recherche historiographique abordée sous l'angle du carrefour « acteur-marionnette ». Il sert donc de base au second grand ensemble, dont le but est de mettre en relief le caractère synthétique et complexe du projet théâtral de Jarry. Pour ce faire, nous allons d'abord analyser les mises en scène d'*Ubu roi* auxquelles participe (directement ou indirectement) son auteur, afin de voir comment évolue l'esthétique scénique de Jarry au fil des années.

La recherche historiographique sur le théâtre (d'acteurs et de marionnettes) du 19e siècle, ainsi que l'examen des expérimentations théâtrales de Jarry, nous permettront d'en arriver à l'objet principal de cette partie : la réflexion théorique de Jarry sur le théâtre. Comment cette dernière s'inscrit-elle dans les courants esthétiques de la fin du siècle ? Le projet de Jarry est-il un simple prolongement des idées symbolistes ou va-t-il bien au-delà ? Comment les recherches artistiques de Jarry dialoguent-elles avec l'esthétique du théâtre de marionnettes ? Enfin, comment la pratique du théâtre influence-t-elle la réflexion théorique de Jarry ?

En pleine période de naissance de la mise en scène moderne, Jarry met au point une réflexion sur le théâtre qui, tout en s'inscrivant parfaitement, à première vue, dans les tendances théâtrales de la fin du 19e siècle, se distingue en réalité de tout ce que l'entoure. Notre démarche est donc double : replacer la vision de Jarry dans son contexte, afin de réfléchir ensuite à sa singularité.

A. LE THEATRE FRANÇAIS DU 19E SIECLE

I. Le théâtre d'acteurs

Bien que les premières traces attestant de son intérêt pour le théâtre soient datées de fin 1893-début 1894,[77] il est fort probable que Jarry a commencé à suivre la vie théâtrale parisienne dès son arrivée dans la capitale, à l'été 1891. Les comptes rendus des saisons 1891-1892 et 1892-1893 par Léo Claretie donnent une idée générale de l'état des lieux à cette époque : la grande popularité des vaudevilles et des mélodrames d'un côté, celle des grands spectacles (surtout le drame militaire) de l'autre, l'extension du genre de la revue théâtrale qui « envahit les concerts, les cirques, les salons », le développement puis la perte de vitesse, entre 1891 et 1893, de la pantomime, qui existe sous deux formes : le grand ballet et la comédie sans paroles.[78]

Les nouveautés sont toutes réservées aux petites salles indépendantes, les « théâtres à côté » comme on les appelle alors, le Théâtre Libre naturaliste et les théâtres symbolistes. Le Théâtre Libre donne sa première représentation le 30 mars 1887. L'entreprise est dirigée par un ancien employé de la Compagnie du gaz à Paris, André Antoine, qui, « ayant trouvé un nombre d'abonnés suffisant pour subventionner son entreprise, s'y adonna comme directeur et acteur ».[79] C'est dans la brochure intitulée *Le Théâtre Libre* (publiée en mai 1890), qu'on trouve l'essentiel des

[77] En 1894, Jarry publie les comptes rendus de la répétition générale d'*Âmes solitaires* de Gerhardt Hauptmann (13 décembre 1893) et de la représentation de *Solness le constructeur* d'Henrik Ibsen (3 avril 1894). Les deux spectacles sont représentés aux Bouffes-du-Nord, mise en scène d'A. Lugné-Poe, décors : Édouard Vuillard.

[78] Léo Claretie, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1891-1892 », *Revue encyclopédique*, n. 47 (T. II), 1892, pp. 1667-1672. Léo Claretie, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1892-1893 », *Revue encyclopédique*, n. 69 (T. III), 1893, pp. 1008-1017. Il faut pourtant noter que l'opinion de Jacques des Gachons (chroniqueur à *L'Ermitage*) à propos de la pantomime est différente : « Cette année 1892-93 fut d'ailleurs assez fertile en pantomimes. Le Cercle funambulesque a donné trois séries de représentations » (« III. Autour des théâtres. De la pantomime », *L'Ermitage*, août 1893, p. 121).

[79] Note de H. C., in L. Claretie, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1891-1892 », *loc. cit.*, p. 1671.

réformes qu'il se propose d'inaugurer : « *Pièces nouvelles, salle confortable,*[80] *places tarifées à bon marché, troupe d'ensemble* ».[81] Ses réflexions esthétiques portent sur le jeu vrai (voire naturel), sur les décors « ramenés aux dimensions courantes des milieux de la vie contemporaine »,[82] et sur la lumière électrique. Jean-Pierre Sarrazac, résumant l'esthétique du Théâtre Libre, écrit : « André Antoine, ce serait l'intrusion dans l'art théâtral de l'audace rustique : des décors exacts […], une interprétation sobre et quasi élémentaire de l'ensemble des acteurs, une certaine timidité – ou discrétion – qui permet de jouer comme si les spectateurs, plongés dans l'obscurité, n'étaient pas là […] ».[83] Les modèles d'Antoine sont les spectacles des Meininger[84] et les mises en scène des opéras de Richard Wagner au *Festspielhaus* de Bayreuth[85].

Les débuts du Théâtre Libre coïncident avec une période particulièrement riche en évènements pour le théâtre français. Le 25 décembre 1885 a lieu la première représentation dans le futur théâtre d'ombres du cabaret du Chat Noir, dirigé par Rodolphe Salis.[86] Pourtant, ce n'est qu'en 1888, avec la représentation de *L'Epopée* de Caran d'Ache,[87] que le théâtre devient un véritable établissement mondain, avec une « première » pour la presse.[88] La même année, le Cercle Funambulesque est fondé par Félix Larcher, qui souhaite relever la pantomime classique et favoriser la pantomime moderne.[89] Enfin, c'est en 1888 que le Petit Théâtre de la Galerie

---

[80] « Le spectateur […] veut aller au théâtre, dans des conditions absolument inférieures à celles dont il jouit chez lui, ou dans la rue, ou à son travail » ([André Antoine], *Le Théâtre Libre*, Paris, s.n., mai 1890, BnF, département Réserve des livres rares, inv. RES P-YF-398, p. 48. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1516203f?rk=21459;2).

[81] [A. Antoine], *ibid.,* p. 27.

[82] [A. Antoine], *ibid.,* p. 83.

[83] Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France. 2. De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992 [1988], pp. 203-204.

[84] Une troupe théâtrale allemande créée et dirigée par Georges II, duc de Saxe-Meiningen (1826-1914), qui parcourt l'Europe entre 1874 et 1890. Les Meininger fondent un nouveau style théâtral, qui se base sur le travail collectif et sur le réalisme archéologique de la mise en scène. Le duc de Meiningen voit le spectacle comme une unité organique « dont la réussite implique la cohésion de ses éléments et leur ordonnance musicale : jeu, geste, voix, décors se fondront en une union intime ». Sa vision fait donc écho aux idées de Richard Wagner et précède les recherches esthétiques d'Edward Gordon Craig (Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, p. 55).

[85] Ce théâtre, construit en 1876 selon la vision de Richard Wagner, concrétise son idée de l'œuvre d'art totale (le *Gesamtkustwerk*) et réalise pleinement son désir de retrouver l'essence sacrée du théâtre. Wagner remplace la salle à l'italienne par un vaste amphithéâtre, éloigne la scène de la salle, supprime la rampe et éteint la lumière dans la salle pendant le spectacle. Comme le montre Dénis Bablet, « [ces] dispositions ne doivent pas être considérées comme de simples innovations techniques : elles modifient le rapport entre spectateur et univers scénique […] » (D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 61).

[86] *La Berline de l'Emigré ou Jamais trop tard pour bien faire* d'Henry Somme. Il ne s'agit pas d'une pièce d'ombres, mais d'un spectacle de marionnettes.

[87] Une version développée du spectacle *1808* jouée le 26 décembre 1886.

[88] Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897*), Genève, Slatkine, 2007, p.102.

[89] « Extraits des statuts du Cercle Funambulesque », *Recueil factice d'articles de presse, programmes, documents concernant le Cercle funambulesque, 1888-1895*, tiré à part, BnF, département Arts du spectacle, inv. 8-RO-11539, p. 3, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525051314. Voir aussi Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, Paris, Ancienne maison Quantin, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894, pp. 93-96.

Vivienne, un théâtre de marionnettes littéraires dont l'esthétique va profondément influencer le théâtre symboliste, ouvre ses portes.

Comme le montre Sophie Lucet, l'idée d'un « théâtre symboliste » fait son chemin à la même époque, c'est-à-dire entre 1885 et 1890. La notion de « théâtre symboliste » apparaît pour la première fois en 1888 dans la critique de Sain-Val (*La Revue d'art dramatique*), à l'occasion de la représentation de la *Tempête* au Petit Théâtre.[90] En 1890, comme un contrepoids au théâtre naturaliste d'Antoine, naît le premier théâtre symboliste, le Théâtre d'Art, une synthèse du Théâtre Mixte créé par Paul Fort et du Théâtre Idéaliste de Louis Germain. Le mouvement hérite de la pensée de Jules Barbey d'Aurevilly et de Théodore de Banville, que Jean-Jacques Roubine récapitule ainsi :

> Le théâtre est le royaume du poète. C'est le lieu où les mots doivent pouvoir irradier sans obstacles. Où rien ne doit détourner l'attention d'un texte qui suffit à animer l'espace. A ce titre, la mise en scène apparaît comme un trouble-fête. Elle encombre. Elle distrait de l'essentiel. Il doit y avoir, double idéal du plateau, une scène de l'esprit où l'imagination active du spectateur orientée par le texte assure l'essentiel de la régie.[91]

Les principes esthétiques du théâtre symboliste peuvent être résumés en un mot : l'éloignement. L'éloignement de l'acteur par le ton déclamatoire, psalmodie ou mélopée ; l'éloignement du corps et de la voix (le rôle est partagé entre un lecteur qui lit le texte et un acteur qui l'illustre par les mouvements de son corps), accompagné par l'éloignement de l'action derrière une toile transparente ; enfin, un décor suggestif éloigné de toute représentation trop matérielle.

L'esthétique du théâtre symboliste est elle aussi influencée par Wagner, mais dans ce cas il s'agit davantage de sa vision du théâtre comme lieu sacré, que de ses réformes dans l'architecture théâtrale. François Coulon le montre clairement :

> Aujourd'hui, on applique le qualificatif de *symboliste* à qui répudie la vision étroite et fausse des naturalistes, à qui tente de ne pas exprimer seulement la sensation, l'extériorité, le monde des apparences, mais aussi l'âme, les Idées éternelles […] [à ceux qui pratiquent] l'*idéoréalisme*, proclamé par M. Saint-Pol-Roux, en faisant vivre des Idées, des personnages symboliques. […] Cet Art *idéoréaliste*, par lequel nous cherchons à faire la synthèse, alors que Wagner a réalisé – prodigieusement – l'union de tous les arts, se développera magnifiquement surtout au théâtre.[92]

---

[90] Sophie Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean de Palacio, université de Paris IV, hiver 1996-1997, p. 14.
[91] Jean-Jacques Roubine, « La grande magie », J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, *loc. cit.*, p. 125.
[92] François Coulon, « Essai de rénovation théâtrale », *Mercure de France*, octobre 1892, p. 157.

Pourtant, les symbolistes comme Antoine appliquent dans leur théâtre la réforme de l'extinction des lumières de la salle au cours du spectacle, impulsée par Wagner à Bayreuth.

André Antoine, comme le constate Claretie en 1892, « semble être tiédi et calmé », les spectacles du Théâtre Libre, « ce n'est déjà plus l'acide corrosif des autres années ».[93] Dans le même temps, Claretie affirme que, dans les théâtres « idéalistes » comme le Théâtre d'Art, « [le] vent tourne un peu au mysticisme ».[94] L'année suivante, en 1893, le critique reproche à ces théâtres « une étrange manie […] pour ce qui vient du Nord », mettant dans la même liste Ibsen, Hauptmann, Bjornson et Maeterlinck.[95] Dans le résumé de la saison 1891-1892, Claretie met également en relief l'activité du Petit théâtre de marionnettes et du théâtre d'ombres du cabaret du Chat-Noir. Ainsi conclut-il cette saison : « les inconnus et les nouveaux se travaillent, cherchent, jettent sur les planches des pleines corbeilles d'idées inattendues, de programmes révolutionnaires, de projets qui paraissent encore fantastiques ».[96]

Les réformes avancées par Antoine comme par les symbolistes influencent Jarry, qui les amalgame, dans son projet théâtral, à l'esthétique du castelet populaire et du théâtre institutionnel. Ainsi, pour mieux comprendre l'interprétation jarryque du théâtre de son époque, il est indispensable d'introduire, à côté des réformes, les éléments de la scène officielle avec lesquels Jarry entre en dialogue, en particulier l'acteur-vedette, le trompe-l'œil et la rampe.

[93] L. Claretie, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1891-1892 », *loc. cit.*, p. 1671.
[94] L. Claretie, *idem*.
[95] L. Claretie, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1892-1893 », *loc. cit.*, p. 1015.
[96] L. Claretie, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1891-1892 », *loc. cit.*, p. 1672.

a. L'acteur à la fin du 19e siècle

Dans ses textes critiques consacrés au théâtre, Jarry exige de l'acteur un jeu masqué et une voix monotone. Il s'oppose au système des vedettes, « qui consiste à fabriquer un rôle en vue des qualités personnelles de tel artiste » (RQAD, I, p. 413). Il rêve d'une « homogénéité de masques bien ternes, dociles silhouettes » (RQAD, I, p. 413). Il admire la mise en scène de *Âmes solitaires* de Gerhart Hauptmann par Lugné-Poe (1893), où « [les] Idées volent et sautèlent de leurs pieds feutrés, animant des acteurs exactement adéquats à l'œuvre signifiée […] » (AS, I, p. 1005). A première vue, ces réflexions paraissent proches du rêve maeterlinckien de remplacer l'acteur « par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ».[97]

Et pourtant, Jarry accorde une grande importance à la participation de Firmin Gémier, une vedette de la nouvelle génération d'acteurs, dans la mise en scène d'*Ubu roi*[98]. Dans sa lettre à Lugné-Poe du 6 décembre 1896, Jarry demande de retarder le spectacle ou de ne pas le jouer du tout, parce qu'il a peur que Gémier aille « lâcher le rôle » (C, I, p. 1058). Dans son discours prononcé lors de la première représentation d'*Ubu roi,* Jarry met encore en relief la participation de Gémier : « […] nous tenions surtout à incarner Ubu dans la souplesse du talent de M. Gémier, et c'est aujourd'hui et demain les deux seuls soirs où M. Ginisty– et l'interprétation de Villiers de l'Isle-Adam– aient la liberté de le nous prêter » (*Sic.* DAJ, I, p. 400). Par ailleurs, au-delà du spectacle de 1896, Jarry ne manque presque jamais de mentionner les acteurs dans ses comptes rendus.[99]

Peut-on donc qualifier de « symboliste » la position jarryque par rapport à l'acteur ? Mais qu'est-ce qu'un acteur symboliste ? Un intrus indésirable ? Un acteur qui met en retrait son « moi » au profit du Verbe poétique ? Les exemples montrent que les choses ne sont pas aussi claires. Peut-on postuler que Jarry propose de remplacer l'acteur-vedette par une marionnette sans évoquer la complexité du concept de « vedette » ? Jarry lui-même ne parle pas de deux états épistémologiques différents, homme et marionnette, mais d'une « maquette » fournie à l'auteur « qui ne sait pas créer » *versus* « une homogénéité de masques » (RQAD, I, p. 413). Sa vision du

[97] Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, Bruxelles, tome 9, septembre 1890, p. 335.
[98] Première : 10 décembre 1896 (répétition générale le 9 décembre) au Nouveau-Théâtre.
[99] Ainsi, par exemple, il ouvre son compte rendu sur *Solness le constructeur* (Théâtre de l'Œuvre, 1894, mise en scène A. Lugné-Poe) avec quelques phrases à propos du jeu de Lugné-Poe et de Berthes Bady. Même après la « Conférence sur les pantins » (1902), dans laquelle il proclame une préférence pour la marionnette au détriment de l'acteur, Jarry continue de mettre en avant les acteurs dans sa critique théâtrale.

théâtre s'élabore dans une période de mutation de l'acteur-vedette en « artisan laborieux » de l'ensemble.[100]

L'acteur-vedette

« Aujourd'hui où l'on ne s'intéresse plus à rien, on s'intéresse au comédien », écrit Octave Mirbeau dans son article « Le Comédien », publié en 1882 dans *Le Figaro*.[101] Toutefois, pour Mirbeau, cette idole du public, une fois malade ou âgée, ne provoque plus que la pitié (à la ville) ou le mépris (à la scène). L'art du comédien, un « métier horrible et honteux » selon les termes de Mirbeau, témoigne de la dégénérescence de l'art et de la société, car « plus l'art s'abaisse et descend, plus le comédien monte ».[102] L'article déclenche un véritable scandale. « MM. Halanzier, Delaunay, Faute, Coquelin aîné et Gailhard, président et délégués de la Société de secours mutuels des artistes dramatiques, dans une visite que nous venons de recevoir, nous ont exprimé, avec émotion, le chagrin qu'ils ont éprouvé de voir leur personne et leur profession appréciées avec une violente injustice », écrit Auguste Vitu, le critique dramatique et musical du *Figaro*.[103]

Octave Mirbeau ne reçoit apparemment aucun soutien, ni du côté de la rédaction du *Figaro* ni du côté de ses collègues journalistes. Trois ans plus tard, il décrit ainsi « "[son] affaire" avec les comédiens » :

> […] la presse entière me donna tort. On chanta sur tous les tons la beauté, la charité, les vertus de famille, la modestie, le dévouement des comédiens. […] Les plus bienveillants voulurent bien me faire quelques observations amicales : « Vous avez raison, disaient-ils, mais vous auriez dû établir des exceptions et mettre tout à fait à part messieurs de la Comédie-Française. Ce sont des vrais artistes et de vrais « messieurs ». Je répondis : « Mais c'est surtout contre eux que mon article est dirigé, car ce sont les plus dangereux et les plus intolérables parmi tous les cabotins. Que me fait le pauvre diable des Batignolles ? Il n'existe pas ; tandis que les sociétaires de la Comédie-Française existent malheureusement trop et qu'ils prennent dans notre monde une place ridicule et qui ne leur appartient pas. ».[104]

Ce qui se présente comme une critique contre le phénomène du vedettariat se révèle être une critique sociale : Mirbeau ne met pas seulement en cause l'art de l'acteur, mais aussi sa position

[100] Simona Montini, « Le drame historique au Théâtre libre (1887-1894) : une nouvelle typologie de héros », in Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 280.
[101] Octave Mirbeau, « Le comédien », *Le Figaro*, 26 octobre 1882.
[102] O. Mirbeau, « Le comédien », *loc. cit.*
[103] Auguste Vitu, « Le comédien », *Le Figaro*, 28 octobre 1882.
[104] Octave Mirbeau, « Cabotinisme », *La France*, 25 mars 1885.

sociale. De plus, il remet en question le côté humain de l'acteur, allant jusqu'à déclarer que l'acteur ne peut pas éprouver les sentiments humains comme tout le monde.[105]

Coquelin aîné s'y voit naturellement attaqué. Dans son livre *L'Art et le comédien* (paru en 1880), il défend avec ferveur sa conviction selon laquelle le comédien « est un homme, et il est un artiste ».[106] Dans sa réponse à Mirbeau publiée dans *Le Temps* dès le 1er novembre 1882, il écrit : « Le comédien ne demande pas une place d'honneur dans la société. Il réclame le droit commun, voilà tout ».[107] Ce qui motive le plus sa position, c'est la définition que donne Mirbeau du métier du comédien :

> Le comédien, par la nature même de son métier, est un être inférieur et un réprouvé. […] Un comédien, c'est comme un piston ou une flûte, il faut souffler dedans pour en tirer un son. Voilà à quoi se réduit exactement le rôle du comédien […] au rôle inerte et passif d'un instrument.[108]

Coquelin, qui considère le rôle de l'acteur comme celui d'un créateur, ne peut pas accepter cette définition :[109]

> Vous oubliez qu'entre le compositeur et les instruments il y a les musiciens. […] nous sommes aux poètes ce que les musiciens sont aux symphonistes. Et je vous garantis que pour interpréter Molière ou Corneille pas plus que pour interpréter Beethoven, il ne suffit pas d'être de bois.[110]

Pour Coquelin, c'est le personnage qui est l'instrument de l'acteur :

> Le comédien est au-dedans de sa création, voilà tout.

---

[105] On peut trouver un écho de la même réflexion dans le conte *Le désir d'être un homme* de Villiers de l'Isle-Adam paru dans le recueil *Contes cruels* en 1883. Le personnage principal, Esprit de Chaudval, est un tragédien âgé. Une nuit, passant devant un miroir pendant sa promenade dans un quartier de Paris, Chaudval est frappé par cette vision « livide et lunaire ». Confronté à son reflet, qui se transforme devant ses yeux, par une sorte d'hallucination, en scènes de sa propre vie, Chaudval prend conscience de sa vacuité, d'être plus une représentation qu'une chose réelle. Il comprend qu'il n'est rien d'autre qu'un imitateur, qu'une enveloppe vide, esclave des règles du jeu théâtral. Il demande à être homme, à abolir la distance entre lui et son rôle, à jouer l'âme de personnage : « Voici près d'un demi-siècle que je *représente*, que je *joue* les passions des autres, sans jamais les éprouver, moi. – Je ne suis donc le semblable de ces « autres » que pour rire ! – Je ne suis donc qu'une *ombre* ? Les passions ! Les sentiments ! les actes réels ! REELS ! Voilà, - voilà ce qui constitue l'HOMME proprement dit ! Donc, puisque l'âge me force de rentrer dans l'Humanité, je dois me procurer des passions, ou quelque sentiment réel…, puisque c'est la condition *sine qua non* sans laquelle on ne saurait prétendre au titre d'Homme » (Villiers de l'Isle-Adam, « Le désir d'être un homme », *Contes Cruels*, Paris, Librairie Charpentier, 1963, pp. 120-121). La question de l'aspect humain de l'acteur est développée par Villiers dans le roman *L'Eve future* publié en 1886.

[106] Constant Coquelin, *L'Art et le comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. 53.

[107] Coquelin, « Au directeur du *Temps* », *Le Temps*, 1 novembre 1882. Cette réponse est reprise, sous le titre « Les Comédiens par un comédien. Réponse à M. Octave Mirbeau », dans la brochure qui rassemble les principaux textes de l'affaire parue en 1883.

[108] O. Mirbeau, « Le comédien », *loc. cit.*

[109] Adrien Bernheim souligne « la préoccupation constante » de Coquelin « de rehausser toujours et partout la profession du comédien. Il avait l'amour de son art, mais il en avait aussi, et au plus haut degré, le respect » (Adrien Bernheim, *Autour de la Comédie-Française : trente ans de théâtre*, 5e série, Paris, Devambez, 1913, p. 93).

[110] Coquelin, « Au directeur du *Temps* », *loc. cit.*

> C'est du dedans qu'il tire les ficelles qui font exprimer à ses personnages toute la gamme des sentiments humains ; et ces ficelles qui sont ses nerfs, il faut qu'il les ait toutes dans sa main et qu'il en joue comme il l'entend.[111]

Coquelin se rapproche ici de la métaphore du mannequin employée par Diderot,[112] dont il soutient pleinement les concepts de jeu en extériorité et de dédoublement de l'acteur : « […] son travail fait, il a son rôle, il le voit, il le tient, il l'habite, il ne lui appartient pas ».[113] Dans cette formule manque naturellement le metteur en scène, qui n'existe pas encore au sens moderne du terme à cette époque.[114]

L'affaire Mirbeau-Coquelin reflète ainsi la complexité du statut de l'acteur français au cours des deux dernières décennies du 19e siècle. Qui est-il ? Un instrument au service du plaisir du public ? Un piston vide ? Un manipulateur virtuose du mannequin diderotien ? La question de l'instrument détermine le rôle social de l'acteur. Les réformateurs du jeu dramatique demandent à réduire le pouvoir sociopolitique de l'acteur-vedette. Ainsi, comme le montre Mireille Losco-Lena, Antoine, en suggérant l'idée de l'acteur-instrument et du système d'ensemble, cherche à abolir le pouvoir de l'acteur-tribun, « qui entre dans le champ d'une organisation plus moderne du pouvoir, correspondant au régime représentatif de la république ».[115]

La formation : le Conservatoire

La problématique de l'acteur-instrument commence par la question de la formation. « Il y a des cours de déclamation dans les principaux quartiers de Paris », constate Vernay dans son article

---

111 C. Coquelin, *L'Art et le comédien*, *op. cit.*, p. 24.

112 « […] il y a trois modèles, l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous. Ce dernier monte sur les épaules du précèdent, et se renferme dans un grand mannequin d'osier dont il est l'âme, il meut ce mannequin d'une manière effrayante, même pour le poète, qui ne se reconnaît plus […]. » (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1877, pp 119-120)

113 C. Coquelin, *L'Art et le comédien*, *op. cit.*, p. 25.

114 Comme le démontre Roxane Martin, le terme de « mise en scène » émerge déjà au début du 19e siècle, mais c'est seulement avec « Causerie sur la mise en scène » (1903) d'André Antoine que la mise en scène moderne est née « pour l'historiographie théâtrale actuelle » (Roxane Martin, *L'Emergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 9-10, 13-14).

115 Mireille Losco-Lena, « André Antoine : de l'acteur héroïque à l'acteur de laboratoire », in O. Bara, M. Losco-Lena et A. Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, *loc. cit.,* p. 295. Dans ce contexte, l'interprétation de Roxane Martin, qui envisage la mise en scène moderne comme « une (ré)écriture » non seulement esthétique mais aussi politique, est particulièrement intéressante, car « la relation nouvelle qui se fait jour sous la Révolution, c'est celle qui associe étroitement innovation esthétique et révolution politique » (R. Martin, *L'Emergence de la notion de mise en scène*, *op. cit.*, pp 47-48).

« Comment se font les comédiens ».[116] Sur cet ensemble se distingue « la grande fabrique », le Conservatoire national de musique et de déclamation[117], créé à la fin du 18e siècle.

> C'est pour l'étude et l'interprétation de nos grands classiques français : Corneille, Racine, Molière, Regnard, Voltaire, Marivaux, Beaumarchais ; c'est pour conserver les saines traditions sans lesquelles cette étude et cette interprétation pourraient errer à l'aventure, qu'a été institué le Conservatoire.
> Le Conservatoire national ne doit avoir que cet objectif. […]
> L'enseignement dramatique consiste à apprendre aux élèves à *dire*, à *jouer*, à *se tenir en scène*, à *composer un rôle*, c'est-à-dire à le rendre d'une manière logique, suivie et concordante dans toutes ses parties ; à étudier, d'après les traditions, le répertoire classique, les mouvements des scènes, les caractères tels qu'ils nous ont été transmis par les maîtres passés […].[118]

Ainsi les auteurs de l'ouvrage intitulé *L'Enseignement dramatique au Conservatoire* (1883) présentent-ils la raison d'être de cet établissement, qui joue un double rôle, celui d'école de jeu dramatique et celui de conservatoire proprement dit.

Les professeurs, Edmond Got, Gustave-Hippolyte Worms, Louis-Arsène Delaunay, Henri-Polydore Maubant,[119] tous acteurs à la Comédie-Française, « enseignent à ces jeunes gens à vibrer avec des gestes tragiques, des contorsions, des pâmoisons, des gesticulations effrénées ».[120]Ainsi, Got « se préoccupe particulièrement du détail de la diction » et apprend à ses élèves à lire les textes classiques ;[121] tandis que Worms « s'occupe beaucoup des détails de la diction, de la tenue, du maintien en scène, du geste […] ».[122]

Au cours du 19e siècle, la formation donnée au Conservatoire subit une critique féroce. Ainsi Alexandre Dumas père affirme-t-il en 1849 que

> [le] Conservatoire fait des comédiens impossibles. […] Ils sont à jamais gâtés par la routine et la médiocrité de l'école ; ils n'ont point étudié la nature, ils se sont toujours bornés à copier plus ou moins mal leur

116 Vernay, « Comment se font les comédiens », *Revue d'art dramatique*, vol. 11, juillet-septembre 1888, p. 29.
117 On a beaucoup critiqué cette fusion qui n'est pas en faveur de l'art dramatique. Voir par exemple Jacques Rouché, « Réforme de l'enseignement dramatique », *La Revue générale*, janvier 1887, pp. 348-353 ; [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, p. 77. La séparation n'a lieu qu'en 1946.
118 Léo de Leymarie, Adrien Bernheim, *L'Enseignement dramatique au Conservatoire*, Paris, Paul Ollendorff, 1883, pp. 3-4.
119 C'est la liste des professeurs en 1883. Lucien Roblot, dans l'article paru en 1898, donne toujours Worms, et avec lui le frère de Mounet-Sully, Paul Mounet, Maurice de Féraudy, Charles le Bargy, Eugène Silvain et Louis Leloir (Lucien Roblot, « Au Conservatoire. Silhouettes de professeurs », *La Revue hebdomadaire*, 23 juillet 1898, pp. 537-549). Odette Aslan souligne que le Conservatoire vaut à cette époque « autant par le professeur que par l'élève » (Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle, éthique et technique*, Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2005[1974], p. 41).
120 Vernay, « Comment se font les comédiens », *loc. cit.*, p. 30.
121 L. de Leymarie, A. Bernheim, *L'Enseignement dramatique au Conservatoire*, *op. cit.*, pp.8-9.
122 L. de Leymarie, A. Bernheim, *ibid.,* p. 22.

maître.[123]

Le point de vue de Dumas s'inscrit parfaitement dans la tendance des auteurs romantiques, tels Victor Hugo, à « se substituer aux régisseurs ou aux chefs de troupe pour diriger eux-mêmes les répétitions de leurs pièces, afin d'éviter que les automatismes du métier ne conduisent à des contresens ».[124]

Emile Zola, le père du naturalisme théâtral, qui critique l'enseignement dramatique institutionnel fondé sur la tradition et les « conventions ridicules »,[125] croit toutefois que : « le Conservatoire est un lieu utile, si on le considère comme un cours élémentaire où l'on apprend la prononciation […] ».[126] André Antoine, de son côté, s'oppose à l'enseignement, qui centralise « l'art de dire » et « consiste uniquement à doter l'élève d'une articulation exagérée, à lui confectionner une voix, un organe *spécial* tout différent de celui qu'il possède en réalité ».[127] Jean Jullien écrit : « Le grand tort de tous les conservatoires est d'apprendre surtout à dire, à articuler, tout est pour l'effet du mot, de la phrase, rien pour la pensée ; le comédien n'est plus un personnage ayant un corps, ayant une âme, vivant, c'est un phonographe qui déclame avec correction ».[128]

L'un des plus grands inconvénients du Conservatoire, ce sont les règlements qui interdisent aux étudiants de jouer au théâtre.[129] Odette Aslan affirme que

> [on ne prépare l'élève] à aucune contingence pratique. On ne l'exerce ni à se maquiller, ni à porter le costume ou à entrer dans un décor, à prendre la lumière ou parer à l'imprévu. On ne lui donne pas l'occasion de s'essayer devant un public pour en tester les réactions.[130]

Pour acquérir une expérience professionnelle, les futurs acteurs doivent jouer sous pseudonyme avec une peur constante d'être pris en flagrant délit. C'est pourquoi l'ouverture du Théâtre d'Application par Charles Bodinier le 1er février 1888 est accueillie avec un grand enthousiasme :

---

123 « Séance de l'enquête officielle sur les théâtres du 27septembre 1849 de la Commission formée au sein du Conseil d'Etat pour préparer la loi sur les théâtres », in *Enquête et documents officiels sur les théâtres / Conseil d'Etat, section de législation, commission chargée de préparer la loi sur les théâtres*, Paris, Impr. Nationale, 1849, p. 103.

124 Didier Plassard, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », SFLGC, Bibliothèque Comparatiste, 2014, p. 3. URL : http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/ Ainsi, selon Florence Naugrette, Hugo profite de la distribution des rôles (quand il en a l'opportunité) « pour composer des personnages complexes, il articule le sublime et le grotesque en cassant l'ancien système des emplois » (F. Naugrette, *Le Théâtre romantique*, *op. cit.*, p. 117).

125 Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881, p.129.

126 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p.135.

127 [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, p. 82.

128 Gorgias [Jean Jullien], « Bulletin de la semaine », *Art et Critique*, 18 janvier 1890, p. 692.

129 Selon le règlement du 14 octobre 1808, les élèves du Conservatoire « ne pouvaient paraître en public pendant le cours de leurs études sans en avoir préalablement obtenu l'autorisation du directeur du Conservatoire » (cité in J. Weber, « Critique musicale », *Le Temps*, 1 octobre 1873).

130 O. Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, *op. cit.*, p.42.

« Ce Théâtre d'Application devait permettre aux élèves des classes de déclamation dramatique de faire leurs premières armes devant le public, » se souvient l'actrice Marguerite Moreno.[131] L'année de l'inauguration, selon Adolphe Aderer, « Bodinier offrit aux abonnés dix-sept actes classiques, sept actes modernes, et dix-neuf actes oubliés ».[132]

D'une certaine manière, le Théâtre Libre d'Antoine et, plus tard, le Théâtre d'Art de Paul Fort deviennent eux aussi des théâtres d'application pour les élèves du Conservatoire.[133] Se mêlant au milieu naturalo-symboliste, les néophytes s'imprègnent des nouveaux styles de jeu, qui déforment inévitablement le modèle de jeu « conservatoire ».

L'acteur professionnel

Ainsi, à la fin du 19e siècle, deux générations d'acteurs professionnels s'affrontent-il sur la scène du théâtre français. D'une part, les acteurs formés par André Antoine ou les poètes symbolistes : Suzanne Desprès, née en 1875, qui participa à plusieurs mises en scène de pièces ibséniennes, et son mari Aurélien Lugné-Poe, né en 1869 ; Georgette Camée, l'étoile du Théâtre d'Art ; Berthe Bady, l'actrice du Théâtre de l'Œuvre, née en 1872 ; l'actrice du Théâtre Libre Eugénie Nau, née en 1860, qui prêta sa voix aux marionnettes du Petit Théâtre.

D'autre part, de grandes vedettes du théâtre institutionnel, parmi d'autres : Sarah Bernhardt, née en 1844, débuta à la Comédie-Française en 1862 dans le rôle d'Iphigénie ; Mounet-Sully, né en 1841, fit ses débuts sur la scène de la Comédie-Française en juillet 1872 dans le rôle d'Oreste ; Julia Bartet, née en 1854, débuta à la Comédie-Française en 1880 ; Constat Coquelin dit Coquelin aîné, né en 1841, quitta la Comédie-Française en 1892 ; Charles Le Bargy, né en 1858, entra en 1880 à la Comédie-Française. Ils représentent un type d'acteur traditionnel, dans le sens de la conservation des traditions du passé. Leur jeu « est quasi intégralement fondé sur la maîtrise de la

---

131 « C'était une sorte de Sous-Odéon qui se créait. On espérait des résultats excellents de ces "exercices d'élèves" et, enfin ! nous allions pouvoir nous manifester sans contrainte, cesser de chercher des pseudonymes dans l'Indicateur des Chemins de fer, et ne plus trembler à l'idée qu'un de nos professeurs était "dans la salle", quand nous interprétions de sombres drames dans les environs de Paris » (Marguerite Moreno, *La Statue de sel et le bonhomme de neige, souvenirs de ma vie et de quelques autres*, Paris, Ernest Flammarion, 1926, p. 151). Le théâtre a fini ses jours comme « la Bodinière », une salle de spectacles louée aux petites sociétés dramatiques, comme le Cercle Funambulesque. Sur le Théâtre d'Application voir : M. Moreno, *La Statue de sel*, *op. cit.*, pp.151-156, F. W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*, Cambrige, Cambridge University Press, 1993, pp. 179-180.

132 A. Aderer, *Le Théâtre à côté*, *op. cit.*, p. 75.

133 Ainsi dans le programme du Théâtre Libre de 1890 on trouve : « Les professeurs du Conservatoire eux-mêmes ne croient pas aux bienfaits du régime et l'un d'eux envoie très cordialement ses élèves au Théâtre Libre pour y apprendre leur métier à la meilleure et à la seule grande école : *le public* » ([A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, pp. 79-80). Paul Fort, comme l'affirme Mireille Losco-Lena, engage souvent les élèves du Conservatoire (M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 158).

voix et la virtuosité de la diction ».[134] Pourtant, leur style de jeu n'est pas homogène. Ainsi, comparant les styles de Coquelin aîné et de Sarah Bernhardt, Marguerite Coe conclut : « *Where Coquelin's art looked foward, bringing realist, naturalist and symbolist touches […] Sarah's art looked backward linking romanticism and classicism* ».[135] Romain Piana montre que le travail avec Victorien Sardou influence lui aussi la manière de jouer de Bernhardt : « Au modèle classique et romantique de la tragédienne fait place, ou bien plutôt s'ajoute un nouveau modèle, issu du mélodrame [...] ; la grandeur de Sarah serait précisément sa capacité à fusionner et à sublimer tous ces modèles ».[136] Le jeu de Mounet-Sully, comme le montre Anne Pellois, est à la fois monumental et naturel :

> L'interprétation est monumentale par l'effet d'une diction très travaillée, par sa voix formidable, que d'aucuns ne manquent pas de qualifier de vocifération, ainsi que par le costume et la gestuelle, qui rapprochent le comédien de la statue dans ses postures. [...] Elle est naturelle en ce qu'elle facilite l'identification du héros à l'acteur, donnant la sensation au public que c'est véritablement le personnage qui est sur la scène.[137]

Il faut noter que Mounet-Sully n'est pas un acteur du répertoire contemporain. « Ce qui m'intéresse, c'est d'être un héros ou un monstre, Polyeucte ou Néron… », écrit-il dans ses *Souvenirs*.[138]

C'est une manière de se présenter sur la scène qui est plutôt commune parmi les vedettes de cette époque. L'acteur enchante le public. Ainsi Henri Schoen écrit-il, à propos du jeu de Coquelin aîné : « Il entraînait, il séduisait, il électrisait, il amusait [...] ». Margueritte Moreno, quant à elle, dresse un portrait de Bernhardt en sorcière :

> Elle plaçait ses auditeurs dans le monde irréel où elle-même évoluait à l'aise, et où les événements les plus hétéroclites, n'étonnaient pas plus qu'ils n'eussent étonné dans un songe. Sarah fut une magicienne qui emporta le secret de ses enchantements.[139]

L'acteur n'est pas un homme, il est un animal. Sarah Bernhardt dans le rôle de Théodora a « des contorsions félines, des frémissements sauvages qui secouent toute une salle ».[140] Quant à

---

134 Alice Folco, « L'apparition d'une nouvelle fonction : metteur en scène (1800-1900) », in Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2015 [2010], p. 65.
135 Marguerite Coe, "Sarah and Coq: contrast in acting style", in Eric Salmon (dir.), *Bernhardt and the theatre of her time*, Westport, Connecticut, London, England, Greenwood Press, 1984, p. 84.
136 Romain Piana, « Victorien Sardou et la "grande Sarah" : la construction d'une figure héroïque éclectique », in O. Bara, M. Losco-Lena et A. Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, *loc. cit.*, p. 205.
137 Anne Pellois, « L'héroïsme anachronique de Mounet-Sully », in O. Bara, M. Losco-Lena et A. Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, *loc. cit.*, p. 181.
138 Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, P. Laffite, 1917, p. 149.
139 M. Moreno, *La Statue de sel*, *op. cit.*, p. 237.
140 Henri Bauer, « Théodora », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1884.

Mounet-Sully, son interprétation d'Hamlet est « [marquée] de sa puissante griffe », selon la formule de Sarcey (Fig. 1).[141]



Fig. 1. Henri Dochy, *Portrait de M. Mounet-Sully, de la Comédie-Française (rôle Hamlet)*, 1888

L'« arme » principale de l'acteur, c'est la voix. Henri Schoen se rappelle la « voix unique, tour à tour incisive et claironnante, provocante et triomphante » de Coquelin.[142] Moreno à son tour est enchantée par la voix de Mounet-Sully-Hamlet, « tantôt douce, tantôt éclatante, qui soupirait comme la brise ou résonnait comme le tonnerre ».[143] Sarcey, ému jusqu'aux larmes par le jeu de Bernhardt dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset,[144] écrit : « […] quelle ampleur de diction ! quelle accentuation profonde ! […] On pardonnerait tout, pour une de ces minutes, où l'on perd le sentiment de soi-même, pour être tout entier suspendu aux lèvres de l'artiste ».[145]

Pourtant, la voix n'est pas le seul moyen d'expression. Tout le corps est expressif, surtout le visage. Henri Schoen décrit ainsi le visage de Coquelin : « Son visage lui-même, mobile et nerveux, lançait aux spectateurs je ne sais quels rayons de fantaisie et de jeunesse, d'autorité et

141 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 1 juin 1896.
142 Henri Schoen, *Victorien Sardou et Constant Coquelin*, Paris, Fiscbacher, 1919, p. 14.
143 M. Moreno, *La Statue de sel*, *op. cit.*, pp. 52-53
144 Le Théâtre de la Renaissance, 3 décembre 1896.
145 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 7 décembre 1896.

d'enthousiasme, qui illuminaient sa laideur et la transformaient en puissance, sinon en beauté ».[146] Le jeu muet de Sarah Bernhardt dans *Fédora* de Victorien Sardou[147] excite les critiques :

> C'est par l'expression et par le geste qu'elle s'empare du public, le domine, l'émeut et le tient palpitant. Son jeu muet est plus admirable encore que son jeu parlé. Toutes les impressions se peignent sur son visage, elle a des frisons et des tremblements nerveux d'un réalisme saisissant. En un mot, elle *vit* son rôle. Elle ne semble pas s'apercevoir qu'un public la regarde.[148]

Il s'agit donc d'une immersion totale dans le personnage. Mounet-Sully, dans son travail sur le personnage, pratique, lui aussi, une fusion absolue avec le rôle.

> Je me l'assimile. Je cherche à le faire pénétrer en moi et à le faire vivre de ma propre vie et de ma chair. Je suis avec lui dans la plus complète intimité, je l'interroge, je discute. […] Je suis Œdipe, il faut que je le sois, non seulement par les sentiments que j'exprime, mais aussi des pieds à la tête.[149]

Le résultat de cette synthèse avec le rôle est une symbiose : l'acteur contribue à la grandeur du rôle, qui à son tour contribue à la transformation de l'acteur en idole vivante. Pour Sarcey, « Hamlet, c'est Mounet-Sully ; et [il croit] bien que sans lui l'œuvre serait impossible à jouer ».[150] Jules Guillemot, réagissant à l'émergence du théâtre naturaliste, constate avec quelque amertume que le public devant lequel « vous venez formuler vos théories naturalistes », « suit toujours en scène l'acteur, jamais le personnage, et […], en voyant mourir Fœdora ou Théodora, savoure la chose en gourmet de théâtre et crie : "Bravo, Sarah !" ».[151]

Il s'agit d'une individualité qui illumine de sa présence toute la scène. Dans son compte rendu sur *Tosca* de Victorien Sardou,[152] Sarcey admet que « la vérité est qu'à côté de Mme Sarah Bernhardt, il n'y a point de rôles ».[153] Moreno se souvient que « [dès] que Mounet-Sully fut en scène, [elle] ne [vit]plus que lui […] ».[154] L'acteur-vedette éclipse ses collègues sur la scène, mais il obscurcit aussi la présence de l'auteur. L'exemple de la représentation de *Tosca* le montre clairement :

> Quand M. Berton est venu, selon l'usage, pour dire le nom de l'auteur, toute une partie du public affectant de ne pas vouloir l'entendre, a crié : Sarah ! Sarah ! Il y avait de l'injustice dans cette réprobation ; car, si

---

146 H. Schoen, *Victorien Sardou et Constant Coquelin*, *op. cit.*, p. 14.
147 Théâtre du Vaudeville, 12 décembre 1882.
148 « Porte-Saint-Martin », *Les Annales du théâtre et de la musique*, vol. 12, 1886, p. 279.
149 Vernay, « Chez Mounet-Sully : à propos d'*Œdipe-roi* », *Revue d'art dramatique*, vol. 11, juillet-septembre 1888, pp. 138-139.
150 F. Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 1 juin 1896.
151 Jules Guillemot, « La mise en scène et le théâtre réaliste », *Revue d'art dramatique*, juillet 1887, p. 124.
152 Théâtre de la Porte Saint-Martin, 24 novembre 1887.
153 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 28 novembre 1887.
154 Mounet-Sully dans le rôle d'Hamlet d'après les souvenirs de Margueritte Moreno (M. Moreno, *La Statue de sel*, *op. cit.*, p. 52)

> Sarah avait été si merveilleuse, c'est à M. Sardou qu'elle le devait ; c'est lui qui lui avait ménagé ces triomphes. Mais on lui en voulait de la modestie avec laquelle il s'était dérobé derrière elle.[155]

L'acteur, à la fois interprète et metteur en scène, est le maître quasi absolu du spectacle. Il adapte le rôle à son style de jeu. Il change souvent les répliques et ajoute les siennes.[156] Et une fois qu'il est une vedette, sa présence efface toute autre présence autour de lui. Il devient la Présence charmante, séduisante, enchanteresse.

> Ce type d'interprète focalise de façon exclusive l'attention et l'émotion du spectateur. Avec lui, il n'y a guère de place pour les autres composantes de la représentation. La mise en scène, […] mais aussi les partenaires de ces stars n'étaient, sauf exception, que de simples faire-valoir. A lui seul, le « monstre sacré » se voulait et était tout le théâtre. Ce qui marque à la fois la force du phénomène et ses limites. Plutôt qu'une étape décisive dans l'évolution de la scène moderne, c'est au fond une prestigieuse impasse. L'accent est mis, en effet, non sur la représentation d'une œuvre en tant que totalité, mais sur l'exploit singulier et sur l'enchaînement des prouesses qu'autorisent les moments forts de chaque rôle.[157]

La critique d'Anatole France contre les acteurs de la Comédie-Française résume bien ce point : « Leur talent est trop grand : il couvre tout. Il n'y a qu'eux. Leur personne efface l'œuvre qu'ils représentent. Ils sont considérables ».[158]

L'acteur se construit comme une idole sacrée ou une œuvre d'art. Voici Sarah Bernhardt dans le rôle de Posthumia (*Rome vaincue* d'Alexander Parodi[159]) : « Drapée comme une statue antique, la tête couronnée de longues boucles de cheveux blancs sous son voile de matrone, Mlle Sarah Bernhardt a fait du personnage de Posthumia la plus belle de ses créations ».[160] Francisque Sarcey, de son côté, fait un portrait de Mounet-Sully dans le rôle d'Oreste (*Andromaque* de Jean Racine[161]) :

> Quand il arriva en scène, les bras nus, des bras superbes que l'on eût dit taillés dans un bloc de marbre antique, les cheveux tombant en désordre sur le front, les yeux, des yeux pleins d'une mélancolie orientale [...] : on crut voir entrer sur la scène un de ces Arabes ardents et farouches que Regnault se plaisait à nous peindre.[162]

---

155 F. Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 28 novembre 1887.
156 F.W.J. Hemmings, *The Theatre Industry*, *op. cit.*, pp. 224-225.
157 J.-J. Roubine, « La grande magie », *loc. cit.*, p. 162.
158 Anatole France, « La Vie littéraire : les marionnettes de M. Signoret », *Le Temps*, 10 juin 1888.
159 Le Théâtre-Français, 27 septembre 1876.
160 Auguste Vitu, « Premières représentations », *Le Figaro*, 28 septembre 1876.
161 Comédie-Française, 1872. Direction scénique : Émile Perrin.
162 Francisque Sarcey cité in A. Bernheim, *Autour de la Comédie-Française*, *op. cit.*, p. 248. Sur Mounet-Sully comparé à la peinture, voir A. Pellois, « L'héroïsme anachronique de Mounet-Sully », *loc.cit.*, p. 177.

Louis Ganderax recommande passionnément aux lecteurs de *La Revue hebdomadaire* : « …allez la voir, allez l'entendre […] [et] vous admirerez Mme Sarah Bernhardt comme une statue animée, comme une statue mélodieuse et douloureuse de la Volupté antique […] ».[163] Entre, d'un côté, les « pantins à ressorts »[164] (selon les termes de Francisque Lemaître) produits par le Conservatoire et, de l'autre, les sculptures antiques, vedettes du théâtre institutionnel, le jeu dramatique éprouve un besoin de réforme.

L'acteur de l'ensemble

Pour Emile Zola, le Conservatoire est la fabrique des vedettes :

> Le fâcheux est que nos comédiens jouent pour la salle, pour le gala ; ils sont sur les planches comme sur un piédestal, ils veulent voir et être vus. S'ils vivaient les pièces au lieu de les jouer, les choses changeraient. […] Si l'enseignement serrait la vie de plus près, si l'on ne changeait pas les élèves comédiens en pantins mécaniques, on trouverait des interprètes qui renouvelleraient la mise en scène et feraient enfin monter la vérité sur les planches.[165]

André Antoine, à la suite d'Emile Zola, critique l'individualisme qui règne sur la scène, réclamant qu'il soit remplacé par le caractère impersonnel de l'ensemble des acteurs, dont les noms « ne paraîtront jamais sur les affiches publiques ».[166] Pour les deux hommes, « l'acteur ne doit plus être pensé comme une figure de pouvoir ».[167] Cette aspiration à réduire le pouvoir de l'acteur, à le rendre impersonnel, est l'une des caractéristiques primordiales du théâtre du carrefour « naturalo-symboliste ».

Le théâtre symboliste, comme le théâtre naturaliste, demande à détrôner l'acteur-vedette, à mettre en retrait le jeu de l'acteur institutionnel. Le système du vedettariat, qui a pour résultat une interprétation hétéroclite et ainsi une déformation de l'œuvre, est remplacé par le système de l'ensemble.[168] Au Théâtre Libre, comme au Théâtre d'Art, il s'agit d'une troupe mixte, composée d'acteurs professionnels et de néophytes. Ainsi Antoine, soulignant le fait que la troupe de son

---

163 Louis Ganderax, « Chronique théâtrale », *La Revue hebdomadaire*, décembre 1893, p. 787.
164 Frédérick Lemaître, *Souvenirs publiés par son fils*, Paris, Paul Ollendorff, 1880, p. 320.Lemaître dénonce « la routine désespérante des études du Conservatoire, qui consistent à transmettre aux générations à venir comme ils l'ont été à la nôtre par la génération passée, le geste, l'inflexion de la voix, le regard, classés, numérotés, stéréotypés ; sans distinction de nature, de tempérament ou d'instinct ; études qui, ne servant qu'à jeter la jeunesse dans la gaine de la tradition, ne sont bonnes qu'à faire et à perpétuer des pantins à ressort, tirés uniformément par une ficelle toujours la même […] » (F. Lemaître, *ibid.*, pp. 319-320).
165 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 130.
166 [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, p. 112
167 M. Losco-Lena, « André Antoine : de l'acteur héroïque à l'acteur de laboratoire », *loc. cit.*, p. 295.
168 [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, p. 27.

théâtre est composée d'amateurs, qui jouent « pour leur plaisir personnel », ajoute que parmi eux se trouvent des professionnels.[169] Quant au théâtre symboliste, Mireille Losco-Lena distingue « deux catégories de comédiens au Théâtre d'Art : d'une part, des acteurs de quartier déjà mûrs, jouant le mélodrame à Montparnasse [...]. D'autre part, Paul Fort, engage de très jeunes interprètes, souvent des élèves du Conservatoire qui font là leurs premières armes ».[170]

Aspirant à une homogénéité de l'interprétation, Antoine, comme Paul Fort, compose une troupe dont origine est hétéroclite mais que se révèle plus aisément malléable. Et si, au sujet d'Antoine, on peut parler de metteur en scène, Paul Fort « est tout au plus le directeur d'une aventure ».[171] Ainsi, au contraire du théâtre naturaliste, « il n'existe pas de réelle théorie de la mise en scène » du côté symboliste.[172] Paul Fort résume ainsi sa vision de l'acteur : « l'interprète ne sera point tel personnage, mais une voix ».[173]

L'acteur naturaliste

Le style de jeu naturaliste, résultant de l'opposition au Conservatoire, se base sur deux principes : l'observation et la parole quotidienne. D'abord, l'acteur se forme en observant la nature, et non en copiant les grands acteurs du passé. Il « vivra de vérité, d'observation, d'étude *directe* de la nature ».[174] Ensuite, « l'exécutant ne devra plus *dire*, dans le sens étroit et classique du mot, mais il devra *causer* ».[175] Le jeu de l'acteur, selon Antoine, doit être simple, sans « effets », il doit jouer

---

169 [A. Antoine], *ibid.,* p. 72. Antoine donne la liste des acteurs professionnels qui jouent dans son théâtre : Emilie Lerou, Marie Defresnes, Henriet, Nancy Vernet, Félicia Mallet, Antonia Laurent, Henry Mauer, Laroche, Kéraval et Emile Raymond. On peut ajouter à ces noms Henri Burguet et Berny qui venaient du Conservatoire, Louise France qui a joué « les soubrettes classiques et même Dorine avec Coquelin, et avait apporté auprès d'Antoine un truculent et puissant métier », Firmin Gémier et Aurélien Lugné-Poe (Aurélien Lugné-Poe, *La Parade 1. Le Sot de tremplin : souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930, pp. 91-92).

170 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 158. Dans *Mes Mémoires,* Paul Fort donne une liste partielle des acteurs qui collaborent au Théâtre d'Art : « […] Madame Moreno, Tarride, Fenoux, Mayer, bientôt les incomparables Bady et Suzanne Desprès et notre Camée-à-la-voix-d'or […]. Il y avait aussi mon vieux camarade Lugné-Poe, excellent comédien et notre très précieux metteur en scène, et de Max, déjà fort admiré ». Dans ce théâtre joua également la mère de Sacha Guitry, Renée Delmas (alias Renée de Pontry) (Paul Fort, *Mes mémoires. Toute la vie d'un poète 1872-1944*, Paris, Flammarion, 1944, p. 30).

171 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 158.

172 M. Losco-Lena, *ibid.,* p. 159.

173 Paul Fort cité in O. Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 118.

174 [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, p. 80.

175 [A. Antoine], *idem.* Sarcey, deux ans plus tard, attaquera ce principe dans son compte rendu des *Fossiles* de Curel (première le 29 novembre 1892) : « Le système d'Antoine […] est insuffisant, il est même détestable, aussitôt qu'on veut l'appliquer à des œuvres où l'auteur ne s'est pas contenté de jeter sur la scène une tranche de vie. […] sous prétexte de naturel, ils [les acteurs] parlent comme on parle quand on parle mal […] » (Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 12 décembre 1892).

comme s'il n'était pas regardé.[176]

> Obtenir d'un comédien qu'il parle longtemps assis est impossible : dès qu'il commence un couplet un peu long, irrésistiblement il dit au metteur en scène : « Je me lève, n'est-ce pas ? » C'est que, pour eux, rompus à l'ancienne formule, aux Desgenais phraseurs, la scène est une tribune, et non un endroit clos où il se passe quelque chose.[177]

Ainsi, « [le] spectateur goûtera dans un drame intime, aux évolutions simples et justes, les simples gestes, les justes mouvements d'un homme moderne, vivant de notre vie journalière ».[178]

L'acteur naturaliste, selon Allegri, met « le personnage devant lui » et fait « de lui-même – de ses émotions, de son corps et de sa voix – l'instrument grâce auquel le personnage se manifestera devant le spectateur ». Il est séparé « de l'événement spectaculaire qui est pensé et construit en dehors de sa volonté et de sa possibilité d'intervention ».[179] Cette approche est clairement manifestée dans l'une des lettres d'Antoine à l'acteur Le Bargy, sociétaire de la Comédie-Française, publiée dans le programme de la saison 1893-1894 :

> Je voudrais […] tenter de vous convaincre que les comédiens ne connaissent jamais rien aux pièces qu'ils doivent jouer. Leur métier est de les jouer tout bonnement, d'interpréter le mieux possible des personnages dont la conception leur échappe ; ils sont en réalité des mannequins, des marionnettes plus ou moins perfectionnées, suivant leur talent, et que l'auteur habille et agite à sa fantaisie. […] L'idéal absolu de l'acteur doit être de devenir un clavier, un instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré.[180]

En réaction à l'acteur-vedette, qui oblige l'auteur à réécrire son rôle pour mettre en valeur sa personnalité artistique, Antoine propose au contraire le modèle de l'acteur-instrument. Comme Coquelin, il « fait descendre le mannequin dans l'homme et vide l'expression de toute trace d'intériorité ».[181] Pourtant, il faut nuancer cette comparaison. Si, selon Anne Ubersfeld, le comédien se trouve toujours dans une position ambigüe, à la fois « une pièce dans le discours

---

[176] Prenant quelques notes sur la répétition de *La Nuit Bergamasque* de Bergerat (première le 30 mai 1887) à laquelle assista Coquelin cadet, Antoine écrit : « Coquelin, fort gentil, nous donne des conseils et des indications très précieuses ; mais, en me faisant répéter mon rôle, il semble attacher une importance que je trouve bien exagérée à la préparation de ce qu'il appelle des "effets". Je pense que cette méthode d'interrompre le jeu pour cligner de l'œil vers le public, en disant : "Vous allez voir comme c'est drôle", c'est tout justement le contraire de ce que je voudrais faire » (André Antoine, *« Mes Souvenirs » sur le Théâtre-Libre*, Paris, A. Fayard, 1921, pp.39-40).

[177] Lettre d'André Antoine à Francisque Sarcey, cité in A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p. 202.

[178] [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, p. 84.

[179] Luigi Allegri, « De l'acteur romantique au mythe de la marionnette », Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS, 2006, p. 235.

[180] André Antoine, « Lettre à Le Bargy, sociétaire de la Comédie-Française », [André Antoine], *Le Théâtre Libre - la saison 1893-1894,* p. 22. URL: https://archive.org/details/lethtrelibre00pari/page/n6

[181] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 29.

d'un autre et producteur de son propre discours », Antoine accentue la première de ces deux fonctions, alors que Coquelin insiste plutôt sur la seconde.[182]

L'acteur naturaliste vit ainsi une double dépersonnalisation : il devient une part anonyme de la troupe, aussi bien que de la « tranche de vie » proposée au spectateur.[183] Le comédien est donc poussé vers l'effacement complet de soi. Simona Montini souligne cette évolution de l'acteur vers le statut d'artisan laborieux, « qui s'adonne à la discipline d'un travail quotidien et collectif, et qui met sa réputation au service d'un idéal artistique supérieur et partagé ».[184]

Cet effacement, c'est aussi une symbiose totale avec le personnage : « La plupart de nos comédiens, dès qu'ils sont en scène, sont portés à substituer leur propre personnalité au bonhomme qu'ils devraient faire vivre ; au lieu d'entrer dans leur personnage, c'est leur personnage qui entre en eux ».[185] Et puisque le personnage naît, vit et meurt à l'intérieur d'un milieu, selon Zola, c'est la transformation en pur être de l'écriture (scénique). De ce point de vue, l'acteur naturaliste ne se rapproche-t-il pas de l'acteur symboliste, qui destitue par son jeu la représentation traditionnelle ? N'y a-t-il pas ici ce que Losco-Lena qualifiait, au sujet du théâtre symboliste, de « retournement du rapport de force entre le poème et le jeu d'acteur », avec cette seule différence que, dans le cas du théâtre naturaliste, le metteur en scène intervient dans les relations entre l'acteur et l'auteur dramatique.[186]

L'esthétique du jeu naturaliste, comme celle du jeu symboliste, est une esthétique en recherche, en construction. Tout comme le fera plus tard Lugné-Poe, André Antoine l'aborde de deux points de vue : en tant que metteur en scène et en tant qu'acteur. Comme acteur amateur, sans formation théâtrale, il obtient son premier grand succès avec le rôle d'Akim dans *La Puissance des ténèbres* de Léon Tolstoï[187]. Selon René-Benoist, « M. Antoine a composé le personnage d'Akim d'une manière absolument remarquable : avec son geste court et saccadé, sa parole hésitante et

---

182 Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, *Lire le théâtre 2*, Paris, Les Editions sociales, 1981, p. 170.
183 Arnaud Rykner précise sur ce point que ce qui compte avec la « tranche de vie », « ce n'est plus l'agencement de l'intrigue, l'histoire avec un début et une fin, mais la découpe, qui permet d'observer un moment parmi d'autres et de dégager ainsi une pathologie de la vie sociale » (Arnaud Rykner, « Changement d'optique : le regard naturalo-symboliste sur la scène », in J.-P. Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, *loc. cit.* p. 196).
184 S. Montini, « Le drame historique au Théâtre libre (1887-1894) », *loc. cit.*, p. 281. En effet, dans ses souvenirs, Lugné-Poe met en avant le labeur des répétitions au Théâtre Libre par rapport à ses études au Conservatoire : « […] j'appris à tout donner au Théâtre, à ne pas redouter la misère et cela m'a été par la suite d'un grand réconfort qui en me pénétrant m'éleva la volonté. La camaraderie du Conservatoire n'eût pas obtenu un pareil résultat » (A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, p. 112).
185 A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p. 199.
186 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 173.
187 10 février 1888, mise en scène d'André Antoine.

angoissée, son regard droit et timide à la fois, il nous a positivement donné l'illusion de ce vieux moujik […] ».[188] Et voici le portrait qu'en dresse le critique de *Gil Blas* :

> Ce jeune homme au visage sévère et triste, à la voix sourde, qui s'est formé lui-même, est un comédien-artiste hors de pair. Son geste, sa diction, sa mimique, ont une force inexprimable parce qu'elles prennent leur source dans la nature, la vérité et l'intelligence.[189]

Losco-Lena insiste sur la capacité d'Antoine, dans le rôle d'Akim, « à manifester la puissance impersonnelle du vivant, une puissance qui le traverse et le déborde ».[190]

Selon Lugné-Poe, Antoine avait un timbre de voix médiocre et aucune diction.[191] Cependant, il savait se transformer dès l'instant où il entrait en scène :

> Sa pesanteur de paysan limousin, madré, disparaissait et cependant ceux qui l'approchaient remarquaient le caractère particulier de sa marche sur scène, ni belle, ni noble d'ailleurs, mais qui lui servait de ressort au gré de la cadence traînante de son pas, le rythme de sa jambe appuyée, alternée : son jeu s'en élargissait.[192]

Un passage d'Adolphe Retté sur l'interprétation par Antoine du Prince dans *La Mort du duc d'Enghien*[193] renforce cette impression :

> On a dit qu'il n'avait pas de voix, qu'il ne se gênait pas pour modifier le texte, que sa manie de tourner le dos à l'assistance irritait le public. […] Néanmoins, il y avait chez Antoine, malgré ses défauts et ses partis pris, un tel sens du réel, un tel don d'évoquer, par un geste, par une intonation, la psychologie du personnage dont il assumait la création, que même les critiques les plus grincheux devaient reconnaître en lui un très grand artiste.[194]

Sa façon de jouer en fait un manifeste vivant du théâtre naturaliste. L'acteur ne connait pas les « effets », la technique gestuelle, la déclamation, en somme le jeu artificiel devant, pour et avec le public. Il « atteint une simplicité et une quotidienneté issue de l'observation de la réalité, et dont les seuls paramètres sont la vraisemblance et la crédibilité ».[195] Il devient partie intégrante de la mise en scène, se sacrifiant volontairement au profit de la troupe, du spectacle et de l'auteur (ou plus précisément *des* auteurs : l'écrivain et le metteur en scène). Son confrère symboliste

---

188 René-Benoist, « Revue dramatique », *Le Costume au théâtre et à la ville*, n. 5, 15 février 1888, p. 40.
189 *Sic*. Coqhardi, « Paris vivant : Antoine-Judic-Granier », *Gil Blas*, 12 février 1888.
190 M. Losco-Lena, « André Antoine : de l'acteur héroïque à l'acteur de laboratoire », *loc. cit.*, p. 301.
191 A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, pp. 51, 111. Antoine lui-même l'admet (voir A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p. 80).
192 A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, p. 51.
193 10 décembre 1888, mise en scène d'André Antoine.
194 Adolphe Retté, *La Basse-cour d'Apollon : mœurs littéraires*, Paris, Albert Messein, 1924, pp. 200-201.
195 L. Allegri, « De l'acteur romantique au mythe de la marionnette », *loc. cit.*, p. 230.

poursuivra le même chemin, mais avec une nuance considérable : son sacrifice s'effectuera sur l'autel du Verbe poétique.

L'acteur symboliste

Alors que le maître de l'acteur naturaliste est le metteur en scène, l'acteur symboliste est le disciple fidèle du poète.

> Antoine aura été le protagoniste né d'un théâtre sans poésie, le théâtre naturaliste. Son talent personnel est la plus solide mise de fonds de son entreprise ; par la même, elle se relègue aux fastes de l'Histoire, un peu ancienne déjà, où il y avait dans l'Art dramatique des étoiles. Un des principes du Théâtre d'Art est de ne point laisser prendre à l'artiste interprète une importance exagérée, personnelle. Tout émane du poète et l'acteur lui doit l'obéissance passive.[196]

La formation de l'acteur est ainsi dans les mains du poète, ce qui produit parfois des résultats redoutables.[197] Le manque de professionnalisme est impitoyablement attaqué par la critique. Ainsi Jean Jullien écrit-il, à propos de la représentation des *Cenci* de Shelley[198] : « Il est très regrettable que les acteurs chargés de l'interprétation aient fait preuve d'une inexpérience absolue et joué cette tragédie en mélo : que diable, on ne s'attaque pas à de pareilles œuvres pour débuter ! »[199]

D'un autre côté, il s'agit de la (dé)formation, de ce que Losco-Lena appelle « le mouvement de destitution », c'est-à-dire la remise en cause de l'enseignement dramatique institutionnel. Si les poètes symbolistes ne demandent pas à Camée et à Mellot « de disparaître ni de s'effacer, c'est justement parce que leur travail scénique, dans la mélopée, est en lui-même le travail de mise en retrait du jeu d'acteur traditionnel ».[200] « Camée-à-la-voix-d'or », comme la nomme Paul Fort,[201] avec sa « variété féline, pleine de grâce et d'astuce »,[202] devient la Sarah Bernhardt du théâtre symboliste. Pour Losco-Lena, ce charme « félin » de la comédienne, qui séduit le public, « montre que son travail scénique n'est absolument pas une simple abolition du théâtre mais qu'il est, au contraire, l'affirmation d'un jeu qui joue la destitution ».[203]

---

196 Ch. Morice, « A propos du Théâtre d'Art », *Mercure de France*, mars 1893, p. 250.
197 Ainsi Adolphe Retté, le poète symboliste qui s'était souvent chargé de la mise en scène au Théâtre d'Art, décrit-il dans ses souvenirs de théâtre son travail avec l'acteur de théâtre de quartier à la retraite Prad, sur la récitation du *Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud (programme du 5 février 1892) (A. Retté, *La Basse-cour d'Apollon*, *op. cit.*, pp. 178-181).
198 Première le 16 janvier 1891 au Théâtre Montparnasse.
199 J. Jullien, « Critique dramatique : Théâtre d'Art », *La Plume*, 1er février 1891, p. 60.
200 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 172
201 P. Fort, *Mes mémoires*, *op. cit.*, p. 30.
202 J. Declareuil, « Théâtre d'Art », *L'Ermitage*, juin 1891, p. 380.
203 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 177.

Cette interprétation, même si elle n'est pas tout à fait convaincante (en l'absence d'une comparaison avec la séduction exercée par le jeu de Bernhardt, par exemple), met en évidence la difficulté d'une théorie du jeu symboliste : l'acteur-intrus est admiré pour la manifestation de sa présence féline sur la scène. Alice Folco, analysant cette approche complexe de la figure de l'acteur chez Mallarmé, conclut que le poète « esquisse, de manière métaphorique, les contours d'un nouvel art dramatique, dont on peut imaginer qu'il serait fondé sur un jeu distancié, à la fois impersonnel et intelligent – un jeu qui signalerait que la personne présente sur scène est partie prenante d'un rituel ».[204]

Folco admet que, sur « la question du jeu de l'acteur plus encore que sur toutes les autres questions théâtrales, on comprend donc qu'il faut se garder d'assimiler trop vite les idées mallarméennes avec les idées défendues par la génération suivante ».[205] Ainsi, elle repousse la suggestion de Rodolphe Darzens, qui fit dériver la dissociation de la parole et du geste sur la scène symboliste des positions de Stéphane Mallarmé.[206] C'est aussi notre point de vue : nous pensons que cette esthétique de jeu est plus probablement influencée par les mises en scène du Petit Théâtre (créé par Henri Signoret et Maurice Bouchor en 1888), dans lesquelles les acteurs-lecteurs prêtent leurs voix aux marionnettes manipulées par les machinistes. Jacques Robichez souligne l'influence du Petit Théâtre, « une première ébauche de L'Œuvre », sur Lugné-Poe : « on retrouvera […] dans ses interprétations un peu de la rigidité et de la lenteur des petits comédiens inanimés ».[207]

Il est également possible que l'esthétique théâtrale symboliste se nourrisse des pantomimes du Cercle Funambulesque, dont le directeur Félix Larcher écrit en 1888 : « la pantomime est en effet un rêve vivant ».[208] Le mime, selon lui, « est à la fois et en même temps le statuaire et la statue. La pantomime, c'est la plastique animée ».[209] La « pantomime *de demain* », comme Jacques des Gachons appelle les spectacles du Cercle, est un tableau vivant :

---

[204] Alice Folco, « Mallarmé et l'acteur : une déshéroïsation ambivalente », in O. Bara, M. Losco-Lena et A. Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, *loc. cit.*, p. 277.
[205] A. Folco, « Mallarmé et l'acteur », *loc. cit.*, p. 279.
[206] « M. Stéphane Mallarmé suppose que le poète lui-même ou un acteur qui serait en son rôle, réciterait à l'avant-scène le poème dramatique, cependant qu'au fond du théâtre des comédiens mimeraient devant des décors sans cesse modifiés, les scènes et les actes que les vers dérouleraient dans l'esprit des spectateurs. » (Rodolphe Darzens, « De l'impossibilité d'un théâtre moderne en vers », *Revue d'art dramatique*, tome 16, octobre-novembre 1889, p. 165)
[207] J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 76.
[208] Félix Larcher, « Escarmouche à propos de pantomime », *Revue d'art dramatique*, 1 avril 1888, p. 52.
[209] F. Larcher, « Escarmouche à propos de pantomime », *loc. cit.*, p. 53.

> […] le spectacle, d'abord comme immobile, s'anime. Du décor, se détachent des êtres vivants. La pantomime doit prendre l'allure de la fresque.[210]

La pantomime ne correspond-elle pas aux idées symbolistes, telles qu'elles sont exprimées à l'écrit et sur scène ? Dans son article de 1890, Albert Mockel écrit : « Je rêve de scènes très au loin, où parmi les chansons du chœur populaire, de naïfs personnages immobiliseraient un geste sur fond d'or ».[211]

L'acteur doit réciter d'une voix monotone, en limitant ses mouvements sur la scène à des gestes lents, hiératiques. « La lenteur et la largeur du jeu déclamatoire sont au service d'un *calme* qui s'oppose à l'hystérie du théâtre dramatique stigmatisée par les symbolistes, » affirme Losco-Lena.[212] Son but principal est de réduire sa présence matérielle au minimum pour tendre à une désincarnation complète, qui le transforme en âme pure de personnage. La mise en scène de *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard résume bien l'essence des choses : « Sur le fond d'or des Primitifs [...] les figures se meuvent, lentes, rythmiques ; elles disent, ou plutôt elles *chantent* leurs âmes [...] ».[213]

Le jeu symboliste est réalisé avec succès dans les mises en scène de deux drames de Maurice Maeterlinck au Théâtre d'Art : *L'Intruse*[214] et *Les Aveugles*[215]. Dans les deux spectacles, une impression d'angoisse, d'irréalité est créée par la voix. Voici comment Francisque Sarcey décrit l'atmosphère de *L'Intruse* (Fig. 2) :

> Le rideau se lève ; la salle est plongée dans l'obscurité, et il fait noir sur la scène, qui n'est éclairée que par une lampe posée sur une table. Autour de cette table viennent silencieusement s'asseoir trois hommes et trois jeunes filles. Ils se mettent à causer, mais tout bas, si bas qu'au troisième rang d'orchestre où je suis placé, il est impossible de saisir une phrase tout entière.[216]

Le même effet peut être observé dans *Les Aveugles*, dont les personnages « se divisent entre eux, à phrases rares, monotones, presque pas accentuées » :[217]

---

[210] J. des Gachons, « III. Autour des théâtres. De la pantomime », *loc. cit.*, p. 119.
[211] Albert Mockel, *La Wallonie*, 1890, cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 50. On peut ajouter à ces mots de Mockel une formule de Maurice Maeterlinck : « Le poème se retire à mesure que l'homme s'avance » (M. Maeterlinck, « Menus propos – le théâtre », *loc. cit.* p. 335).
[212] M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 160.
[213] Alfred Vallette, « Le Théâtre d'Art », *Mercure de France*, mai 1891, p. 302. La pièce était jouée dans le cadre du programme représenté au Théâtre Moderne les 19 et 20 mars 1891.
[214] Dans le cadre du programme des 20 et 21 mai 1891 au Vaudeville.
[215] Dans le cadre du programme du 11 décembre 1891 au Théâtre Moderne.
[216] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 mai 1891.
[217] Jules Lemaître, « La Semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 décembre 1891.

> L'impression d'horreur, de terreur égale ici les plus redoutables scènes d'Eschyle ou de Shakespeare. Le public exaspéré, dompté, énervé, emballé, a fait un succès fou à l'œuvre de ce prodigieux maître, Maeterlinck, qui pour moi résume avec Ibsen tout l'art dramatique de notre époque.[218]

Tous deux rencontrent un grand succès auprès du public, mais la récitation monotone ne trouve pas grâce aux yeux de la critique. Jules Lemaître note, à propos de la représentation de *L'Intruse,* qu'il « est seulement fâcheux que la plupart des interprètes se soient crus obligés de réciter ce dialogue avec une solennité religieuse, comme s'ils se sentaient chargés d'une mission, comme s'ils annonçaient devant les gentils l'évangile d'un art nouveau ».[219]



Fig. 2. Edouard Vuillard, *L'Intruse*, 1891

Deux ans plus tard, Jean Jullien écrira une variation sur le même sujet dans sa critique de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck[220], mis en scène par Lugné-Poe : « Mélopée d'une monotonie agaçante, on croirait qu'ils s'imaginent jouer des âmes et des âmes mortes, des fantômes ; mais voyons ! la pièce n'est pas écrite ainsi, mais pas du tout ! ».[221] Néanmoins, Lugné-Poe utilise la même technique l'année suivante, cette fois dans le spectacle du Théâtre de l'Œuvre, psalmodiant « avec une monotonie accablante et une lenteur et une solennité plus que sacerdotales »[222] le poème d'Henri de Régnier, *La Gardienne*[223].

Dans *La Gardienne,* Lugné-Poe renforce la désincarnation de l'acteur, éloignant l'action derrière un voile de gaze. La voix est séparée du corps, qui se transforme en ombre, presque en non-être :

[218] François de Nion, « Théâtre », *La Revue Indépendante*, décembre 1891.
[219] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mai 1891.
[220] Les Bouffes Parisiennes, 17 mai 1893.
[221] Jean Jullien cité chez J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 170, n. 62.
[222] Jules Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, édition du soir, 24 juin 1894.
[223] Dans le cadre du programme des 20 et 21 juin 1894 à la Comédie Parisienne.

> […] derrière un voile de gaze, se dessinaient des silhouettes vagues, qui étaient des acteurs. Et ces acteurs ne parlaient pas : M. Lugné-Poe et Mlle Lara, tapis dans les profondeurs de l'orchestre, parlaient pour eux. […] Et, comme le poème était absolument dénué de mouvement dramatique et se composait de longues « laisses » de métaphores monochromes sur une même idée ou un même sentiment, les figurants de la scène ne pouvaient ponctuer que de gestes très rares […].[224]

Lugné-Poe retrouve ici l'esthétique qu'il a déjà expérimentée dans *Pelléas et Mélisande* et à laquelle il reviendra dans sa mise en scène de *L'Errante* de Pierre Quillard[225].

Il faut préciser que le jeu symboliste n'est pas homogène. Le résumé du style de jeu symboliste proposé par Odette Aslan évoque bien la difficulté de trouver la nuance :

> Réduisant la gestuelle et l'expression vocale, évitant les cris et la manifestation extérieure des passions, ce drame qui n'est pas fait pour la représentation a figé les acteurs. Ces derniers, rarement soutenus par une vie intérieure intense, ont psalmodié, murmurés des œuvres qui passaient difficilement la rampe.[226]

Pourtant, comme le montre Losco-Lena, la psalmodie et la mélopée ne sont pas des synonymes, mais deux techniques différentes de déclamation qui ont régné côte-à-côte sur la scène symboliste: « Là où le chant des comédiennes [Georgette Camée et Marthe Mellot] est timbré, la voix de Lugné-Poe est "blanche" et assourdie ».[227]

Lugné-Poe : un comédien au carrefour (1888-1897)

Pour Losco-Lena, Lugné-Poe, de même que Camée ou Mellot, devient le modèle du « comédien symboliste ».[228] Néanmoins, elle distingue l'interprétation de Lugné-Poe de celle des comédiennes :

> Le point commun entre Lugné-Poe et Camée ou Mellot, c'est une même conscience que l'esthétique symboliste exige un mouvement de retrait, de destitution. Mais son travail d'acteur se singularise sensiblement par ses formes et ses enjeux. Si sa voix et sa diction sont elles aussi très particulières et participent de « son » style symboliste, elles rompent avec la mélopée [...] La voix spectrale de l'acteur n'a pas vocation de magnifier le Verbe ni de remettre au premier plan le mode lyrique au théâtre. Lorsque la presse parle de lui, en effet, c'est toujours d'un comédien qui interprète des *rôles*.[229]

Cette singularité du style de jeu de Lugné-Poe peut être expliquée par le fait qu'en 1891, il est déjà un acteur expérimenté (la formation au Conservatoire, les rôles au Théâtre Libre), mais toujours à

---

[224] J. Lemaître, *idem*.
[225] Dans le cadre du programme des 21 et 22 avril 1896 au Nouveau-Théâtre.
[226] O. Aslan, *L'Acteur au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 119.
[227] M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 180.
[228] M. Losco-Lena, *ibid.,* p. 159.
[229] M. Losco-Lena, *ibid.,* pp. 180-181.

la recherche de son style. Au cours de la première décennie de sa carrière artistique, Aurélien Lugné-Poe devient une incarnation des carrefours qui marquent la période de la fin du siècle : le carrefour « naturalo-symboliste » suggéré par Sarrazac, bien sûr, mais aussi la carrefour tradition-modernisme-art populaire, ainsi que le carrefour acteur-metteur en scène-directeur de troupe (tout comme Antoine).

Sa carrière professionnelle commence en 1888, quand il est accepté au Théâtre Libre en qualité d'acteur et de régisseur et, une semaine plus tard (le 26 octobre 1888), au Conservatoire, dans la classe de Gustave Worms.[230] Le premier rôle remarquable de Lugné-Poe au Théâtre Libre (sous le pseudonyme de Philipon) est celui de Leroy-Granger dans *Les Inséparables* d'Ancey.[231] Charles Martel met en relief l'interprétation originale qui est donnée d'un archétype théâtral, celui du bourgeois vieilli et ridicule : « M. Philipon a trouvé pour le raide M. Leroy-Granger des gestes d'homme en bois et une diction saccadée qui font une caricature parfaite [...] ».[232] Et Faguet : « M. Philipon [...] s'est révélé dans le rôle du vieux Leroy-Granger. Il en a fait une ganache solennelle, une girouette grave, impérieuse et cassante, du meilleur bouffe ».[233] En janvier 1890, il rencontre à nouveau un succès, cette fois en tant qu'Eletski, le rôle principal du *Pain d'autrui* d'Ivan Tourgueniev[234] : « Il en a fait un personnage froid, sec, dur, cassant et rêche, admirablement attrapé », écrit le critique du *Soleil*.[235] Son style de jeu commence à prendre forme : diction et geste « marionnettiques », bouffons (Fig. 3). Est-ce ou non le résultat du travail avec Antoine, il est difficile de le dire. Dans ses souvenirs, Lugné-Poe écrit seulement qu'Antoine « [lui enseigna] encore à *parler*, ce qui [lui était] alors fort mal aisé, [s'étant] laissé aller dans le domaine tragique vers des balbutiements redondants ».[236]

[230] Sur cette période de la vie de Lugné-Poe voir notamment J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, pp. 58-65.
[231] 1 mai 1889, mise en scène d'André Antoine.
[232] Charles Martel, « La Soirée d'hier », *La Justice*, 3 mai 1889.
[233] *Le Soleil*, 7 mai 1889, cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 59.
[234] 10 janvier 1890, mise en scène d'André Antoine.
[235] *Le Soleil*, 14 janvier 1890, cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 59.
[236] A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, pp. 112-113.

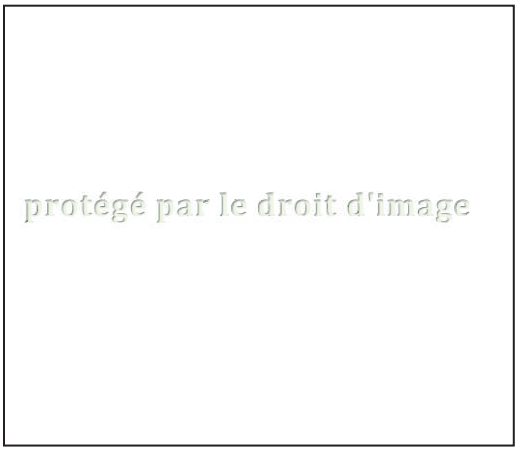


Fig. 3. Edouard Vuillard, *Aurélien Lugné-Poe*, vers 1890-1891[237]

Son autre maître, Gustave Worms, est comme Antoine un adepte de l'interprétation naturelle. Voici comment Félix Larcher décrit le professeur Worms : « Il ne tolère ni un geste, ni une intonation qui ne soit justifiée par la situation et réprouve tout effet obtenu par des moyens suspects ».[238] Et Lugné-Poe ajoute :

> Personne ne savait comme lui contraindre à chercher en soi la vérité humaine, tragique, établissant cependant la *mesure* si difficile à comprendre dans les débuts.
> - « … plus simple, plus vrai ! [...] »[239]

Les leçons d'Antoine et de Worms n'ouvrent pas de nouvelles perspectives à Lugné-Poe. La critique du concours du Conservatoire lui prédit soit des « rôles à manteau »[240] soit le rôle d'un « financier des plus présentables »[241]. Une année qui commence sur de grandes promesses va se terminer sur un goût amer d'échec. Il n'est donc pas étonnant qu'au cours de cette période, Lugné-Poe se définisse ainsi : « …un malheureux élève au Conservatoire qui est rempli d'intentions d'art, qui bout et se contient bien souvent, qui a déjà un passé ! … (un de mes plus grands ennemis) … ».[242]

Son amitié avec les Nabis (Maurice Denis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Percheron) l'aide à surmonter cet ennemi qu'est la double expérience du Théâtre Libre et du Conservatoire : « Ils m'enrichissaient l'esprit et m'amenaient à chercher au-delà du Conservatoire un peu, et

[237] Isabelle Cahn commente ainsi cette image : « Expressif, mutin, mobile, jouant de son corps pour amplifier l'effet des mots, Lugné-Poe est un acteur exceptionnel. Seul Vuillard a su capter la force de sa physionomie changeante qu'il restitue en quelques coups de pinceau, témoignage précieux de ce que fut Lugné-Poe sur la scène et qu'aucun film n'a fixé pour la postérité » (« Catalogue », rédigé par Isabelle Cahn, in *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 116).
[238] Félix Larcher, « Worms », *Revue d'art dramatique*, 15 novembre 1887, p. 245.
[239] A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, p. 135.
[240] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 28 juillet 1890.
[241] *Le Parti national*, 29 juillet 1890, cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 65.
[242] Lettre à Jean Jullien, 25 août 1890, cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 65.

surtout au-delà du Théâtre Libre [...] dont le manque absolu de fantaisie m'avait lassé, » écrit Lugné-Poe dans ses souvenirs.[243] Plus encore, à partir du printemps 1890, ils essaient de l'attirer au Théâtre d'Art de Fort.[244] Mais Lugné-Poe ne rejoint l'entreprise qu'au début de la saison 1891-1892.

Son interprétation du rôle d'Harpagon au concours du Conservatoire de juillet 1891 démontre clairement qu'il se trouve déjà au carrefour des « vieilles méthodes » et de la « vérité contemporaine » :

> Monsieur Lugné-Poe, écrit Sarcey, [...] avait choisi la scène où Harpagon fouille la Flèche et celle où il gémit sur son trésor dérobé [...]. La première partie a été assez bonne, bien que le mouvement n'en ait pas été assez pressé ; dans la seconde M. Lugné-Poe a voulu mêler aux enseignements du Conservatoire des procédés de jeu et de diction plus modernes. [245]

Quant à l'acteur lui-même, il se sent aussi déchiré, mais entre deux tendances modernes :

> …ma tête en désarroi roulait du naturalisme au symbolisme [...] je trouvais encore maigre pitance dans les deux râteliers [...] je cherchais des motifs décoratifs dans tout ce que j'entreprenais avec la volonté, par un redressement soudain et sans jugement suffisant, de tirer plus ou moins de distinction artistique dans le théâtre [...].[246]

Son âme d'artiste a besoin d'un laboratoire qu'il trouve au Théâtre d'Art : là « [il avait] un champ clos pour [ses] muscles et [ses] moyens ».[247] Comme avec Antoine, Lugné-Poe participe aux représentations en double qualité de comédien et de metteur en scène, assistant de Retté. Georges Bourdon, avec lequel Lugné-Poe fonde le Cercle des Escholiers en 1886,[248] le décrit ainsi à cette époque :

> Âme ambitieuse, esprit actif, ingénieux et libre, tourné vers les formes d'art nouvelles, Lugné-Poe, cherchait au théâtre [...] non un champ de faciles lauriers, mais un terrain d'action. Ce qui le tentait dans l'art du comédien, ce n'était point d'incarner des personnages et de s'y faire applaudir, mais de susciter des sensations neuves, de s'y imposer, d'éduquer un public.[249]

---

243 A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, pp. 193-194.
244 Lugné-Poe cite deux lettres de Paul Percheron du 6 et 9 mars 1891, dans lesquelles le Nabi le « pria de prendre un rôle dans le *Don Juan* de Charles Morice » (A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, p. 198). Il remarque aussi que, plus tard, Percheron lui « demanda de jouer la pièce de Maeterlinck, *L'Intruse* » (A. Lugné-Poe, *ibid.,* p. 200).
245 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 juillet 1891.
246 A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, pp. 196-197.
247 A. Lugné-Poe, *ibid.,* p. 203.
248 Le Cercle des Escholiers est l'une des sociétés dramatiques amateurs les plus anciennes. Visant à ne représenter que des œuvres inédites, les membres du Cercle sont les premiers à jouer Maurice Maeterlinck (*Les Aveugles*) et Henrik Ibsen (*La Dame de la mer*) en France. Voir A. Aderer, *Le Théâtre à côté*, *op. cit.*, pp. 87-89.
249 Georges Bourdon cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 145, n. 17.

Peu à peu, Lugné-Poe se transforme en « artiste dans toute la large acception du mot, c'est-à-dire un créateur et non un simple acteur ».[250] En octobre 1893, il fonde le Théâtre de l'Œuvre, toujours situé au carrefour naturalo-symboliste. Son interprétation du rôle principal dans *Solness le constructeur* d'Ibsen[251] est proche de la manière symboliste : « M. Lugné-Poe [...], écrit Henri Fouquier, a vraiment le don de créer des personnages hoffmannesques, servi par une voix particulière, à la fois mauvaise et impressionnante ».[252] Jacques Robichez précise qu'il jouait Ibsen « en s'éloignant autant que possible du naturel, en donnant à chaque réplique, aussi banale qu'elle fût, un arrière-plan de mystère. [...] Gestes rares, voix blanche et plaintive [...] ».[253] Cependant, un an plus tard, Lugné-Poe revient au naturalisme dans *Brand* d'Ibsen[254] : « M. Lugné-Poe [...] m'a paru, cette fois, avoir fait de sérieux efforts pour s'affranchir de sa monotonie coutumière d'halluciné automatique et pour se rapprocher de la nature et de la vie », écrit Hippolyte Lemaire.[255]

En juin 1897, Lugné-Poe rompt officiellement avec le Symbolisme. Le manifeste qui proclame l'indépendance de l'Œuvre et le retour dramaturgique à l'humanité et à la vie[256] est aussi, en un certain sens, une déclaration d'indépendance pour l'artiste Lugné-Poe. Dans *Jean Gabriel Borkman* d'Ibsen,[257] le premier spectacle du nouveau Théâtre de l'Œuvre, la simplicité et la vie reviennent dans son jeu, mais le symbolisme est encore présent :

> Lugné-Poe, écrit Sarcey, a donné de la couleur à cet illuminé de Borkman. Il n'a repris que vers la fin ses détestables habitudes de mélopée mystique. Aussi nous a-t-il fait un plaisir bien plus vif au second et au troisième acte.[258]

A la critique publiée une semaine plus tard, Sarcey ajoute la réponse de Lugné-Poe, qui démontre sa préférence irrévocable pour le jeu naturaliste :

> Si je vous écris, […] ce n'est que pour rompre définitivement avec l'histoire de la vie mélopéesque au théâtre, dont on veut me faire le précurseur.
>
> Non, non de toutes mes forces ! et mes camarades doivent l'affirmer : aux répétitions, je réclame la *vie*, avec la perfection du style, qui est, à mon sens, dans l'art du comédien, très loin en réalité des effets cabots.

---

250 Léon d'Agenais, « Chronique », *L'Europe artiste*, 8 octobre 1893, p. 1.
251 Les Bouffes-du-Nord, 2 et 3 avril 1894.
252 Henry Fouquier, « Les théâtres », *Le Figaro*, 4 avril 1894.
253 J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 251.
254 Le Nouveau Théâtre, 22 juin 1895.
255 Hippolyte Lemaire, « Théâtres », *Le Monde illustré*, 29 juin 1895, p. 422.
256 Reproduit partiellement in A. Lugné-Poe, *La Parade 2. Acrobaties : souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, pp. 203-204.
257 Les 8 et 9 novembre 1897, mise en scène d'Aurélien Lugné-Poe.
258 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 15 novembre 1897.

> Ainsi, privé par l'ostracisme dont les directeurs frappent l'œuvre des comédiens, je fus forcé de jouer le rôle de Borkman. Je l'avais interprété réel et vivant, d'un bout à l'autre, jusques après la répétition générale. Ce cinquième acte, que je lus dans l'original danois,[259] me parut inquiétant, parce que le texte ibsénien est d'un lyrisme difficilement traduisible en français, tant il est rythmique.[260]

Et Sarcey ajoute : « Lugné-Poe [a] joué d'un ton simple et vrai les quatre premiers actes, et […], au cinquième acte, [il est] retombé dans ses anciennes habitudes de diction chantée et traînante ».[261]

Mais peut-être ne s'agit-il que d'une variation supplémentaire du style de jeu « saccadé » que Lugné-Poe a commencé à développer avec les rôles de bourgeois bouffons et qu'il retrouve dans le jeu somnambulique. Losco-Lena affirme que « [le] jeu somnambulique est tout sauf une neutralité ; il repose au contraire sur une violence extrême, en sommeil mais prête à s'éveiller, grosse d'une attente longtemps contenue ».[262] La saccade extérieure se transforme graduellement en une synthèse paradoxale de l'effacement du comédien (le rejet des « effets » traditionnels) et d'une manifestation puissante de sa présence. C'est très probablement ce qui, dans la vision théâtrale de Jarry, attire Lugné-Poe. Dans sa réponse au manifeste jarryque « De l'inutilité du théâtre au théâtre », il déclare que le comédien « doit oublier qu'il est comédien, […] et, rejetant en bloc toutes les mauvaises éducations, devenir brusquement UN – *un quelconque ! bras ballants, geste immobile* ».[263]

Tout comme Jarry, Lugné-Poe « invente une théâtralité hyperbolique » qui, en abolissant la théâtralité du comédien, cherche à la renforcer.[264] Intégrant les leçons du Conservatoire, d'Antoine et des symbolistes, son style de jeu soulève la même question de la nature instrumentale de l'acteur (question qui, d'une certaine manière, fait émerger la notion de metteur en scène moderne). Est-il un marionnettiste qui construit et dirige son propre rôle ? Un fétiche et un instrument de plaisir pour le public ? Un « instrument merveilleusement accordé, dont l'auteur jouera à son gré » ?[265] Ou une simple marionnette du metteur en scène ? Est-il une figure de pouvoir ou d'impuissance ? Pour Lugné-Poe, comme pour Jarry, la réponse à ces questions n'est pas définitive. Tous deux cherchent à mettre en scène l'image saccadée du comédien, à la fois l'interprète et le rôle, la représentation et l'illusion.

---

[259] Le norvégien s'établit en réalité, à cette époque, du dano-norvégien.
[260] A. Lugné-Poe cité in Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 novembre 1897.
[261] F. Sarcey, *idem.*
[262] M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 196.
[263] A. Lugné-Poe, « Á propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *Mercure de France*, octobre 1896, p. 97.
[264] M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 192.
[265] A. Antoine, « Lettre à M. Le Bargy », *loc. cit.*, p. 22.

b. Le décor théâtral en France : les grandes tendances du 19e siècle

« La définition de l'art du théâtre, dans sa conception primitive, devait être évidemment celle-ci : la mise en action, avec le plus d'apparence de vérité possible, d'un fait historique ou d'une fiction littéraire, » écrit Fernand Bourgeat en 1875.[266] Il ajoute ensuite : « vraisemblance de l'action et illusion du spectateur, sont les bases nécessaires, les conditions primordiales du théâtre moderne ».[267] Pourtant, ce que les décorateurs des théâtres institutionnels interprètent comme vrai, les hommes de théâtre appartenant au mouvement naturalo-symboliste le trouveront artificiel et faux. La quête de la vérité se trouve donc au cœur de l'évolution de l'esthétique du décor théâtral au 19e siècle. Ainsi, la question que nous devons nous poser est double : quelle est la vérité recherchée et comment elle est atteinte ?

De plus, la question de l'intégration de l'acteur dans l'espace scénique, de l'influence du décor sur son jeu continue de se poser. Dans « De l'inutilité du théâtre au théâtre », Jarry place le discours sur le décor *avant* ses idées sur l'acteur. Ce choix rhétorique est particulièrement intéressant, à une époque où l'acteur de théâtre institutionnel joue en avant-scène et se positionne donc physiquement *devant* le décor. L'inversion des choses, chez Jarry, s'inscrit dans les recherches artistiques naturalo-symbolistes, qui demandent à intégrer l'acteur dans la composition scénique.

Le décor du théâtre institutionnel

Le décorateur de théâtre institutionnel aspire à une vraisemblance avant tout visuelle. « L'aspect visuel du spectacle prend au dix-neuvième siècle une importance croissante », affirme Denis Bablet, expliquant cette tendance par la double cause : « la volonté d'illusion et le souci d'un théâtre conçu comme divertissement et moyen d'évasion ».[268] La troisième cause possible est la compétition permanente entre la scène et la salle, quand l'œil du spectateur est toujours déchiré entre les deux. « Qu'on nous rende donc, cette belle clarté d'antan qui nous permettait de contempler nos jolies voisines lorsque nous ne nous intéressions qu'à demi à ce qui se passait sur la scène ! » regrette le critique Adrien Bernheim.[269]

---

[266] Fernand Bourgeat, « L'art de la mise en scène (premier article). La décoration théâtrale et la critique », *Le Théâtre*, 15 janvier 1875, p. 129.
[267] F. Bourgeat, « La décoration théâtrale et la critique », *loc. cit.*, p. 129.
[268] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 40
[269] Adrien Bernheim, « Pour les entr'actes » [mai 1905], *Trente ans de théâtre*, 3e série, Paris, J. Rueff, 1906, p. 291.

Il n'est donc pas étonnant que les créateurs de décors, décorateurs professionnels, recherchent alors constamment la perfection de l'illusion scénique. « [Prestiges] de la perspective, amour de l'ornement, passion du trompe-l'œil, enthousiasme pour le détail exact »[270] caractérisent l'esthétique de la scène institutionnelle du 19e siècle. Plus riche et plus exubérante que celle des siècles précédents, elle séduit le spectateur par son luxe.

Ce qui importe n'est pas la vérité, mais, selon les termes de Fernand Bourgeat, « *l'apparence de vérité ou vraisemblance* ».[271] Bien que le principe directeur de la conception de décors soit de « donner au drame sa couleur locale et historique », il ne s'agit pas d'une reconstitution exacte.[272] Prenons par exemple le décor réalisé par Philippe-Marie Chaperon et Auguste Rubé pour la reprise d'*Athalie* de Jean Racine à la Comédie-Française.[273] Selon la chronique du *Temps*, le directeur du théâtre, Jules Claretie, aurait commandé pour le spectacle « un décor nouveau représentant le temple de Jérusalem, d'après les dessins de M. Chipiez dans l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, de M. Georges Perrot ».[274] En effet, la ressemblance entre les deux décors est frappante (Fig. 4 et 5).



Fig. 4. Philippe-Marie Chaperon, Auguste Rubé, décor pour *Athalie* de Jean Racine, la Comédie-Française, 1892.


protégé par le droit d'image

Fig. 5. Charles Chipiez, *Le Temple de Jerusalem, vue perspective de Hecal.*

[270] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 3.
[271] F. Bourgeat, « La décoration théâtrale et la critique », *loc. cit.*, p. 129.
[272] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 18.
[273] La Comédie-Française, 28 avril 1892.
[274] *Le Temps*, 25 février 1892.

Pourtant, selon Germain Bapst, *Athalie* est un exemple de pièce historique qui demande « d'inventer les styles et de reproduire les tableaux suivant l'imagination de l'auteur, et de leur donner autant de vraisemblance que possible ».[275] Pour Bapst :

> […] on a exécuté les décors et les costumes d'après les monuments tout récemment rapportés de Suse et de la Bactriane et exposés au Louvre. […] Qu'on n'aille pas croire que ce nouveau cadre reconstitué pour la tragédie d'*Athalie* soit exact au point de vue archéologique. Les monuments qui ont servi de modèles sont de plusieurs siècles postérieurs à *Athalie*, et proviennent en outre d'une contrée très éloignée du royaume d'Israël […]. [276]

Il est fort possible que cette affirmation soit juste, Bapst étant un collectionneur passionné, qui fit plusieurs dons au musée du Louvre au cours de cette période. Au bout du compte, comme il le dit, « […] peu importe que ce soient les costumes ou les monuments réels du temps d'*Athalie* : costumes et décors sont fort bien. Ils plaisent ainsi, et cela suffit ».[277] Le décor doit répondre à la fonction primaire du théâtre de cette époque : divertir son spectateur. Sur ce point, le décor d'*Athalie* n'est pas différent des panoramas de Daguerre et Prévost au début de siècle, qui « procurent le plaisir du tourisme sans les inconvénients du voyage ! ».[278]

Comment le décorateur de théâtre peut-il reconstituer les paysages lointains issus de l'imagination de l'auteur dramatique ? Pour introduire sur la scène « les lieux de l'action dans 'la réalité' de leur apparence »,[279] le décorateur emploie le moyen traditionnel : la peinture sur toile. Le décorateur, selon Bourgeat, « doit être excellent dessinateur et posséder à fond les règles de la perspective linéaire et de la perspective aérienne ; il lui faut savoir disposer habilement les grandes masses de lumière et d'ombre […] ».[280] En d'autres termes, pour créer l'illusion parfaite, le décorateur doit maîtriser deux techniques complémentaires : la perspective et le trompe-l'œil. La première permet de créer l'illusion que le cadre de la scène se prolonge au-delà de ses limites ; la seconde, imitant l'éclairage réel, transforme l'objet peint en objet tridimensionnel.

Le problème est que ce « mensonge » visuel ne supporte aucune présence de la réalité à ses côtés : ni celle du spectateur, ni celle de l'acteur, ni celle d'un accessoire réel. Tous trois causeraient un décalage entre le monde réel et un monde qui donne l'illusion plus ou moins parfaite de réalité. Bourgeat écrit que la plus grande difficulté, dans le travail du décorateur,

---

[275] Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Librairie Hachette, 1893, p. 586.
[276] G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre, op. cit.*, p. 587.
[277] G. Bapst, *idem*.
[278] J.-J. Roubine, « La grande magie », *loc. cit.*, p. 117.
[279] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 15.
[280] F. Bourgeat, « La décoration théâtrale et la critique », *loc. cit.*, p. 130.

> consiste à éviter les dangers d'invraisemblance que présente le rapprochement constant de la nature et de l'imitation, du réel et du figuré. En effet, à chaque instant, il faut inventer des obstacles matériels, bien qu'invisibles pour le public, afin d'empêcher le comédien de se tenir trop près des toiles de perspective, car les proportions deviendraient instantanément ridicules aux yeux du spectateur.[281]

Ainsi, non seulement le décor perd de sa vraisemblance à cause de l'acteur, mais ce dernier est lui aussi défiguré par le décor, car « il y a contradiction entre la perspective trompeuse du décor et la perspective véritable à laquelle se soumet naturellement l'acteur ».[282]

Par conséquent, l'acteur est obligé de jouer sur l'avant-scène pour ne pas détruire l'illusion du décor, ce qui souligne le rôle illustratif de ce dernier, simple fond et non lieu véritable de l'action. Naturellement, la scène devient une tribune depuis laquelle l'acteur-statue déclame son rôle :

> Cette religion du mimétisme gouverne toutes les formes de spectacle en vogue. Elle va aboutir à une ahurissante surcharge de l'image scénique. Le plateau devient un véritable capharnaüm comme si l'illusion de la vérité découlait de la somme des « détails vrais » qu'on introduit sur la scène. Au point que, coincé entre les lointains en trompe l'œil dont il doit se garder de détruire l'effet en « remontant » malencontreusement, et les meubles et objets divers qui encombrent les premiers plans, le comédien se retrouve immobilisé comme aux plus beaux jours du théâtre louis-quatorzien.[283]

Vêtu d'un costume, qui est aussi une forme de reconstitution archéologique, l'acteur se transforme en objet exposé dans ce musée appelé « théâtre ».

La réforme réaliste

Le rapport entre les dimensions de la scène et celles de l'espace fictif pose lui aussi problème : comment le décorateur peut-il représenter une chambre à l'intérieur d'un cadre vaste et rigide, qu'il lui est impossible de diminuer ? Il est donc « prisonnier du cadre : il est obligé de lui adapter ses figurations ».[284] André Antoine, dans sa lettre à Francisque Sarcey (1890), critique le « salon monumental » présent dans les spectacles contemporains :

> Et ce salon !... N'avez-vous jamais rencontré chez les bourgeois parisiens un salon semblable ? Est-ce là la demeure d'un chef de bureau ? ...demeure sans le moindre recoin où l'on sente, comme chez n'importe lequel de nous tous, l'endroit préféré où l'on bavarde, le fauteuil où l'on paresse, la besogne faite ? […] A

[281] F. Bourgeat, *ibid.,* p. 131.
[282] L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 37.
[283] J.-J. Roubine, « La grande magie », *loc. cit.*, p. 117.
[284] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 28.

> l'Odéon, on a joué *Grand'mère* dans un salon monumental ; le même qui avait, du reste, complètement étouffé un acte de *Renée Mauperin* ![285]

Ne pouvant pas changer les dimensions de la scène (bien que la scène du Théâtre Libre soit plus petite que celle de l'Odéon[286]), Antoine propose de diminuer l'espace de jeu, en le limitant et en transformant la tribune en « endroit *clos* », plus adapté aux œuvres modernes.[287]

La réforme de l'espace scénique, destinée à permettre un jeu plus naturel et traditionnellement attribuée à Antoine, remonte à l'année 1851, quand Adolphe Auguste Lemoine (1812-1880), dit Montigny, directeur du Théâtre du Gymnase, met en scène le *Mercadet*[288] d'Honoré de Balzac.[289] Germain Bapst nous livre une conversation entre Victorien Sardou et le président de la République de l'époque, M. Thiers, dans laquelle Sardou présente ainsi l'innovation de Montigny :

> Dans une comédie, plusieurs individus qui étaient censés jouer des scènes de la vie réelle avaient l'air de quatre péripatéticiens ou de quatre musiciens d'orchestre ambulant qui, au lieu de causer entre eux, parlaient au public alternativement, alignés à côté les uns des autres, sur le rebord de la rampe. Frappé de cette absurdité, Montigny opéra une première réforme en faisant mettre une table au milieu de la scène ; ensuite, il fallut mettre des chaises autour de la table ; et les acteurs, au lieu de se causer debout sans se regarder, s'assirent et parlèrent naturellement en se regardant comme on le fait dans la réalité. Quand la table et les chaises furent en place, on arrangea le décor comme vous avez arrangé votre cabinet : on mit un peu partout des guéridons, des chiffonniers, des sièges, de tous modèles, suivant la manie d'aujourd'hui.[290]

Bien avant Zola et Antoine, Montigny invente l'espace scénique dans lequel l'acteur peut évoluer naturellement. La réforme de Montigny s'appuie sur la réforme réaliste, qui introduit « le réel sur la scène sous forme d'accessoires et de meubles vrais », « le réalisme de méthode se complète d'un réalisme de fait ».[291]

L'une des premières tentatives de remplacement systématique des meubles peints par un mobilier réel, ayant pour but de rapprocher la scène de « la vie quotidienne de la société bourgeoise »,[292] a lieu en 1846 avec la mise en scène par Nestor Roqueplan du *Pierre Février* de Davesne.[293] La

---

[285] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, pp. 199-200.
[286] Voir par exemple la description de Jules Lemaître, cité par A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[287] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, pp. 200, 202.
[288] Théâtre du Gymnase, 24 août 1851.
[289] Jean-Claude Yon, « Une triade et un vétéran : Augier-Dumas fils-Sardou et Scribe sous le Second Empire », in Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 132.
[290] Citée in G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, *op. cit.*, pp.583-584.
[291] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 20.
[292] D. Bablet, *ibid.,* p. 20.
[293] Théâtre des Variétés, 21 novembre 1846.

critique de Théophile Gautier s'inscrit dans cette problématique du décor de spectacle, qui juxtapose objet réel et objet peint :

> La décoration représente une salle à manger. […] Des dressoirs et des buffets d'acajou authentique garnissaient cette même salle à manger. Ce serait peut-être la place d'élever ici une grande discussion esthétique. Les *accessoires* doivent-ils être réels ? […] Les accessoires vrais semblent, au premier coup d'œil, remplir mieux le but qu'on se propose ; mais, en introduisant la vérité dans la convention, ne commet-on pas une faute d'harmonie ? Comment admettre, si le buffet est réel, ce lambris de toile auquel il est adossé ? […] Cependant l'on peut dire que les accessoires vrais ménagent la transition de la réalité des acteurs à la convention du décor.[294]

L'utilisation du mobilier réel peut donc constituer une solution pour surmonter le décalage entre le corps tridimensionnel de l'acteur et le décor peint.

Pourtant, les réformes de Montigny, comme la réforme réaliste, se situent à une époque où le décor théâtral reste toujours une représentation *vraisemblable* de la vérité archéologique. Sardou, qui met en scène ses œuvres, admet : « Mon mérite, si j'en ai eu un, est d'avoir appliqué les théories de Montigny au théâtre historique […] je me suis efforcé de rendre, au point de vue archéologique, les milieux aussi exactement qu'on représente sur la scène les intérieurs modernes».[295]

Toutefois, selon Martin, « [la] pratique de Montigny s'est […] très probablement constitue en école ; la comédie réaliste a entériné son savoir-faire scénique, au point d'imposer sur de nombreux théâtres de Paris un "art de tourner autour des tables" […] ».[296] Ainsi, la proposition de Jean-Claude Yon de voir en Montigny (plus qu'en Antoine) « le père de la mise en scène moderne » est tout à fait acceptable.[297] La réforme de Montigny, qui fait jouer l'acteur *dans* le décor et non *devant* lui, sera mise au point sur la scène du Théâtre Libre.

Le décor au carrefour naturalo-symboliste

Avec le mouvement naturalo-symboliste, la fonction du décor au théâtre est repensée. Il s'agit d'un changement de perspective radical, qui est bien souligné par le dialogue de Francisque Sarcey avec un spectateur au cours du spectacle *Pelléas et Mélisande*. Le spectateur essaie

[294] Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 30 novembre 1846.
[295] Victorien Sardou, cité in G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, *op. cit.*, pp. 584-585.
[296] R. Martin, *L'Emergence de la notion de mise en scène*, *op. cit.*, p. 209.
[297] J.-C. Yon, « Une triade et un vétéran », *loc. cit.*, p. 132.

d'expliquer à Sarcey, qui est sceptique quant à ce qui se passe sur la scène, le sens du théâtre symboliste :

> – […] Vous aurez bien de la peine à vous défaire de vos préjugés : vous venez au théâtre pour y être intéressé, amusé ou touché ; c'est le vieux jeu, cela : on y vient communier sous les espèces du symbolisme. Le théâtre, dans la nouvelle école, est un mur sobre derrière lequel il se passe quelque chose de mystérieux. Vous apercevez par intervalles, à travers une fente, une ombre qui se coule en murmurant des mots énigmatiques ; vous devinez le reste.[298]

Le rôle du théâtre n'est plus de divertir, mais de faire réfléchir, de faire imaginer, de faire travailler l'esprit du spectateur. Ce dernier n'est plus un consommateur passif, mais un participant actif.

La quête de vérité, qui définit l'esthétique scénique de l'époque, se maintient, mais la nature même de cette vérité change. Au Théâtre Libre, pour la première fois, on ne recherche pas la vérité du décor au nom de la beauté esthétique de la scène, mais au nom de la vérité de l'action dramatique tout entière. Dans ce cadre, le décor symboliste paraît étrange : tourné vers le monde intérieur, l'espace scénique devient « une page blanche à la rêverie du spectateur ».[299] Cependant, contrairement à ce qu'on pourrait croire au premier abord, Jacques Robichez considère que les symbolistes ne s'installent pas « délibérément dans le faux » : « c'est d'une tout autre vérité qu'ils ont souci ».[300]

Le décor naturaliste

Le besoin de vérité, de réalisme scénique, augmente avec les progrès du mouvement naturaliste au théâtre : Tout doit être vrai sur la scène, car « la vie doit exister dans la mise en scène », selon la formule de Jean Jullien.[301] Dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881), Zola se demande :

> Comment ne sent-on pas tout l'intérêt qu'un décor exact ajoute à l'action ? […] comme les acteurs y sont à l'aise, comme ils y vivent bien de la vie qu'ils doivent vivre ! […] Les décors ne sont en somme que les milieux, où naissent, vivent et meurent les personnages.[302]

Ainsi résume-t-il la fonction première du décor théâtral : ne pas *représenter*, mais *être* le milieu, ne pas donner l'apparence de la vie, mais devenir l'espace autonome de la vie même du personnage.

---

[298] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 mai 1893.
[299] Mireille Losco, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes », in Sylvie Triaire, Pierre Citti (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. URL : http://books.openedition.org/pulm/366
[300] J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 177.
[301] Jean Jullien, *Le Théâtre vivant, essai théorique et pratique*, t. 1, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 14.
[302] E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, pp. 86, 99.

Les décors ne cherchent plus à étonner ou à divertir le spectateur, mais à aider l'acteur à vivre son personnage. Leur rôle s'élargit : « Il ne s'agit plus d'un simple tableau illusionniste qui servirait de fond à l'acteur. C'est un espace, un milieu, une atmosphère ».[303] Ainsi doivent-ils être « ramenés aux dimensions courantes des milieux de la vie contemporaine », pour que l'acteur puisse « [évoluer] dans les meubles, dans les accessoires, et son jeu s'élargira de ces mille nuances et de ces milles détails devenus indispensables pour fixer et composer logiquement un personnage ».[304]

Le but principal du décor est de transporter sur la scène la vie moderne, dont le personnage est « l'homme réel, avec son sang et ses muscles » :[305]

> Nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent, et il leur faut des tables ; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet.[306]

Le « drame vrai de la société moderne »,[307] selon les termes de Zola, cette pièce qui pour Jean Jullien est une « tranche de vie »,[308] ne supporte ni grandes scènes ni décorations luxueuses. « Qu'est-ce que vous voulez qu'une œuvre toute de vie et d'intimité devienne dans une atmosphère faussée ? »,[309] demande Antoine.

L'une des plus grandes innovations d'Antoine est la création d'un nouveau décor pour chaque pièce : « chaque pièce réclame son ou ses décors, spécialement conçus pour elle ».[310] Et ce dans une époque où la tendance était à la réutilisation des décors.[311] Pour *La Puissance des Ténèbres*[312], Antoine utilise les vieux décors de « l'inépuisable magasin du père Hartmann »[313], mais quelques mois plus tard, privé des décors d'Hartmann, il doit chercher une autre solution. Ainsi apparaît le principe esthétique de la correspondance du décor à la pièce :

> […] il faudra donc en fabriquer pour chaque spectacle, et j'aperçois là une source de dépenses peut-être considérable. Au reste, la logique des choses nous menait là ; de plus en plus, indépendamment de la valeur ou des tendances des œuvres jouées, nos représentations soulèvent des discussions sur l'interprétation et la

303 D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 138.
304 [A. Antoine], *Le Théâtre Libre*, mai 1890, *op. cit.*, pp. 83, 84.
305 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 99.
306 E. Zola, *ibid.,* p.85.
307 E. Zola, *ibid.,* p.25.
308 J. Jullien, *Le Théâtre vivant*, *op. cit.*, p.11.
309 A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p.200.
310 D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p.112.
311 Ainsi le chroniqueur du *Temps* précise-t-il, à propos du nouveau décor pour *Athalie*, que « [le] décor dans lequel on jouait *Athalie* avait été fait pour la tragédie de *Sémiramis* et datait de 1806 » (*Le Temps*, 25 février 1892).
312 10 février 1888, mise en scène d'André Antoine.
313 A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p.84.

> mise en scène. […] A Montparnasse, rien qu'en utilisant des décors d'Hartmann, avec quelque minutie et un peu d'ingéniosité, nous avons soulevé la curiosité des spectateurs vers ces questions à côté. Il est évident qu'il n'est pas possible de mettre en scène convenablement un ouvrage dans son atmosphère complète et son caractère, avec de vieux décors. Ce sera donc, si j'y parviens, un nouvel élément de succès d'établir spécialement pour chaque pièce toute une mise en scène raisonnée. Mais quelle dépense, et où cela nous mènera-t-il ?[314]

Ce principe culminera avec *Les Fossiles*[315]*,* où Antoine utilisera trois décors différents pour chaque acte : « Bien que trois actes de la pièce se déroulent dans le même salon, selon une indication neuve et originale de l'auteur, il a fallu établir trois décors parce que l'appartement, comme tournant sur lui-même, offrait à chaque acte un aspect différent ».[316]

L'esthétique scénique naturaliste aspire à l'exactitude maximale, parce « qu'un décor exact ajoute à l'action ».[317] La mise en scène des *Bouchers* d'après la pièce de Fernand Icres[318] est un exemple emblématique de la reproduction ou plus précisément de la restauration photographique de la vie sur la scène. Dans son « désir de la mise en scène caractéristique »,[319] Antoine

> […] avait loué des viandes véritables pour encadrer l'action. Côté cour, sur des tables en *vraie* pierre, se pavanaient des côtelettes et des entrecôtes. Côté jardin, des escalopes et des mous de veau s'alignaient, en bel ordre, dans du persil. Enfin au fond de la boutique, des cadavres de moutons écorchés, pendus par les pattes de derrière, formaient une frise d'un aspect peu appétissant.[320]

Pour Antoine, cette accumulation d'objets véritables est indispensable, car « [rien] ne donne à un intérieur un aspect plus habité ».[321] Il applique ainsi au théâtre la conception zolienne du milieu.[322] Jean-Pierre Sarrazac met en valeur « sa capacité d'opérer, au-delà de la simple accumulation des "détails descriptifs", une véritable synthèse esthétique ; sa volonté de constituer la représentation théâtrale non point en copie conforme de la réalité mais en reconstruction artistique du réel ».[323]

Le décor doit avant tout créer une atmosphère psychologique vraie pour l'acteur, l'aider à se

---

[314] A. Antoine, *ibid.,* pp. 100-101.
[315] 29 novembre 1892, mise en scène d'André Antoine.
[316] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, pp. 277-278.
[317] E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 86.
[318] 19 octobre1888, mise en scène d'André Antoine.
[319] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p. 117.
[320] A. Retté, *La Basse-cour d'Apollon*, *op. cit.*, p. 195.
[321] A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *loc. cit.*, p. 607.
[322] « Les décors ne sont en somme que les milieux, où naissent, vivent et meurent les personnages » (E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 99). Et chez André Antoine : « c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu » (A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *loc. cit.*, p. 603).
[323] J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *loc. cit.*, p. 200.

transformer en personnage vivant, à vivre son rôle.[324] Antoine met en relief ce point dans sa lettre à Sarcey

> …les personnages de *la Parisienne* ou de *Grand'mère* sont des gens *comme nous*, vivant non dans de vastes salles, à dimensions de cathédrales, mais dans des intérieurs comme les nôtres, au coin de leur feu, sous la lampe, autour d'une table et pas du tout, ainsi que dans l'ancien répertoire, devant la boîte du souffleur.[325]

La création d'une atmosphère vraie est indispensable pour le nouveau modèle de jeu, qui pousse l'acteur à l'intérieur de la scène, un espace quotidien clos. Les acteurs joueront « *comme s'ils n'étaient pas regardés* »,[326] comme s'ils étaient chez eux sur la scène, transformée en « un endroit *clos* »[327], fermée par l'emplacement du rideau, qui devient « un quatrième mur transparent pour le public, opaque pour le comédien »[328]. Le spectateur est un observateur assis dans la salle obscure, qui découvre la vérité par le trou de la serrure. L'espace de la scène « est destiné à être vu et regardé, puisque, tout en étant clos, il est ouvert sur le spectateur ».[329] Le quatrième mur devient donc finalement une nouvelle convention : il « devrait exister, mais il a fallu l'ôter ».[330]

Dans sa lettre à Sarcey, Antoine admet qu'on « ne fera jamais complètement vrai, puisqu'il y a au théâtre, nul ne songe à le nier, un minimum de conventions ». Cependant, il s'interroge : « pourquoi ne pas s'efforcer de réduire ce minimum ? ».[331] « Mais où s'arrête ce minimum de convention ? », aurait pu lui rétorquer Jules Guillemot.[332] En effet, Antoine remplace le système des conventions théâtrales traditionnelles par un autre système, celui du quatrième mur.

Le décor symboliste

« [Le] théâtre symboliste – que l'on pourrait aussi bien appeler "anti-naturaliste" - se laisse tout autant définir par sa haine profonde de l'*élément-terre* (et par son corollaire : un certain mépris pour la réalité matérielle du théâtre) que par son aspiration vers le ciel et les hautes sphères de l'esprit […] », écrit Sarrazac.[333] Les « efforts de bête imitation »[334], comme Maurice Denis appelle le naturalisme, refusent « la collaboration de l'intelligence et de l'imagination créatrice du public »[335].

---

[324] Antoine, comme Constantin Stanislavski, demande une identification totale de l'acteur avec son rôle.
[325] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p.199.
[326] A. Antoine, *ibid.,* p. 202.
[327] A. Antoine, *idem.*
[328] J. Jullien, *Le Théâtre vivant*, *op. cit.*, p. 11.
[329] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 121.
[330] D. Bablet, *idem.*
[331] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p. 200.
[332] J. Guillemot, « La mise en scène et le théâtre réaliste », *loc. cit.*, p. 119.
[333] J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *loc. cit.*, p. 205.

Dans sa critique consacrée au spectacle de Lugné-Poe, *Pelléas et Mélisande,* d'après la pièce de Maurice Maeterlinck, Octave Mirbeau résume la position propre au théâtre symboliste en ces termes :

> Ils [Lugné-Poe et Camille Mauclair] pensent que dans le drame humainement beau, c'est le sentiment d'humanité qui prime tout, par-dessus les époques et les frontières, et qu'alors en voilà assez des reconstitutions d'ameublement, du triomphe de l'accessoire soi-disant exact, de tout le bric-à-brac exhibé au public, des glaces peintes et des trompe-l'œil, autant que de la vraie soupe et du vrai feu, ébahissement du badaud. Ils pensent que l'art n'est pas là […] que le décor vaut par le degré d'impression d'ensemble et non par le détail ; qu'il est fait pour encadrer les acteurs, préciser le sentiment et non pour faire admirer des pieds de table et de bahuts.[336]

Il s'agit toujours d'une quête de la vérité, mais pour la première fois, la vérité recherchée est la vérité de ce que Mireille Losco-Lena appelle l'« *outre-monde* », « un lieu à part, hétérogène au monde matériel et visible, en divorce d'avec le "monde d'ici-bas" ».[337] « A rebours de l'esprit analytique cher au positivisme, le théâtre symboliste prétend capter sur la scène, grâce au jeu de la suggestion et des correspondances, un univers – mental plus que physique – dans toute son extension », affirme Sarrazac.[338]

Le regard du spectateur est un regard *au-delà,* mais aussi *au-dedans* : « il est intérieur et imaginaire »[339]. Ce lieu de rêve est créé par l'imagination du spectateur-rêveur et le décor illusionniste risque de le détruire. C'est pourquoi « nul matériel incident ne doit plus offusquer notre vision »[340], pour que le théâtre soit « ce qu'il doit être : *un prétexte au rêve* »[341]. Rachilde, définissant sa pièce *Madame la Mort*[342] comme un « *drame cérébral* »[343] (une définition qui peut être appliqué à la majeure partie de la dramaturgie symboliste), insiste sur l'inutilité du décor matériel :

> En disant : *drame cérébral*, j'ai voulu indiquer qu'il s'agit d'une action *n'ayant pas, à proprement parler, de milieu*... Et s'il y a un décor appelé *fumoir* ou *salon*, un autre appelé *jardin*, c'est qu'il serait très difficile que tout se

---

334 Maurice Denis, cité in D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 151.
335 D. Bablet, *ibid.,* p. 134.
336 Octave Mirbeau, « Pelléas et Mélisande », *L'Écho de Paris*, 9 mai 1893.
337 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 14.
338 J.-P. Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *loc. cit.*, p. 206.
339 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, pp. 20-21.
340 A. Fontainas, cité in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 188.
341 Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1 mai 1891, p. 182.
342 Programme du 19 et 20 mars joué au Théâtre Moderne.
343 Rachilde, « Sur "Madame La Mort" », in *Théâtre d'Art*, 20 mars 1891, BnF, département Réserve des livres rares, inv. RES G-Z-244, n.p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051560v.item

> passât absolument dans les nuages. Donc, je prie les spectateurs de compter le décor à peu près pour rien.[344]

Pierre Quillard, dont la pièce *La Fille aux mains coupées* a été présentée pendant la même soirée que le drame de Rachilde, prolonge la réflexion de cette dernière :

> Il suffit que la mise en scène ne trouble point l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple. […] Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu.[345]

La « réduction » de la présence matérielle du décor au minimum renforcera l'imagination du spectateur. Celui-ci « ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonges où nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera ce qu'il doit être : *un prétexte au rêve* ».[346]

Le décor synthétique

« Qu'entendiez-vous par décors synthétiques ? va-t-on me demander. Voici. Une de nos croyances, notre principal évangile au *Théâtre d'Art* tenait dans ces huit mots : *La parole crée le décor comme le reste* ».[347] Paul Fort cite ici la formule célèbre de Quillard.[348] La même idée est exprimée par François Coulon : « […] une harmonie parfaite doit exister entre le sujet et les décors dont le but est de suggérer les idées principales et d'augmenter l'impression produite par les mots et leurs sonorités ».[349]

Il s'agit donc d'un rôle complémentaire : le décor est un « *accompagnement pictural* » du poème « auquel il doit servir de cadre »,[350] ou, selon les termes de Quillard : « *Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame* »[351]. Ainsi le rôle premier du décor est-il de laisser le champ libre à l'imagination du spectateur-rêveur : « Le décor a vocation de créer visuellement un décollement du réel et d'inviter par là le spectateur à prendre le chemin intérieur d'une transmutation de sa perception, dont les éléments scéniques sont pour

344 Rachilde, « Sur "Madame La Mort" », *loc. cit.*
345 P. Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *loc. cit.*, pp. 181-182.
346 P. Quillard, *ibid.*, p. 182.
347 P. Fort, *Mes Mémoires*, *op. cit.*, p. 31.
348 P. Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *loc. cit.*, p. 181.
349 François Coulon, « De l'action dans le drame symbolique », *La Plume*, 1 décembre 1892, p. 500.
350 Un symboliste, « La mise en scène symboliste », *Le Gaulois*, 14 décembre 1891.
351 P. Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *loc. cit.*, p. 181.

ainsi dire les accompagnateurs »[352]. Cette conception du décor dicte le rôle primordial des couleurs :

> Les couleurs étant pour la vue […] ce que les différents sons de la musique peuvent être pour l'ouïe, pourquoi l'auteur dramatique ne se servirait-il pas des colorations comme il se sert de la musique de scène ? pour métaboliser certaines intentions, pour renforcer certains effets… [353]

La conjonction de deux esthétiques, la picturale et la théâtrale, dont parle ici le critique symboliste Alphonse Germain, définit la nouvelle esthétique de la mise en scène élaborée au Théâtre d'Art par Paul Fort et au Théâtre de l'Œuvre par Lugné-Poe, accompagnée par les peintres Nabis (Pierre Bonard, Maurice Denis, Paul Ranson, Paul Sérusier, Edouard Vuillard).

La mise en scène est « composée comme un tableau »,[354] c'est-à-dire « une mise en scène des lignes et des couleurs »[355], qui suggère l'atmosphère de la pièce par le jeu des analogies, « une représentation oscillante entre absence et présence, visible et invisible, concret et abstrait »[356], ou encore mort et vivant. Cette esthétique coïncide avec la théorie des correspondances de Charles Baudelaire, qui, influencé par l'opéra *Tannhäuser* de Richard Wagner, écrit :

> […] ce qui serait vraiment surprenant c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.[357]

Le théâtre symboliste, en particulier le projet de Paul Fort, constitue une tentative, considérée par les uns comme révolutionnaire[358] et par les autres comme un échec,[359] d'application à la scène des principes baudelairiens de correspondances : « la mise en scène des Correspondances ; la peinture des idées et la "récitation" des couleurs pourraient enfin faire du théâtre la synthèse du monde »[360]. Ainsi le théâtre permettra-t-il au spectateur « de mieux comprendre l'ensemble cosmique ou l'unité de l'univers tout entier ».[361]

---

352 M. Losco, « Du regard à la vision », *loc. cit.*
353 Alphonse Germain, « De la décoration au théâtre », *La Plume*, 1 février 1892, p. 62.
354 Camille Mauclair, cité in D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 161.
355 Camille Mauclair, *idem.*
356 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 47.
357 *Sic*. Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 14.
358 Marisa Verna, « Vers un art total. Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste », *Revue d'histoire du théâtre*, nº 4, 2005, pp. 307-332 ; M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*
359 J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*
360 M. Verna, « Vers un art total », *loc. cit.*, p. 310.
361 Albert Aurier, cité in Christine Hamon-Siréjols, « Paul Sérusier, lecteur et peintre du théâtre symboliste », in J.-P. Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, *loc. cit.*, p. 177.

Dans ce cadre, on peut signaler le *Cantique des Cantiques* de Salomon, « symphonie d'amour spirituelle en huit Devises et trois Paraphrases »,[362] adapté par Paul-Napoléon Roinard,[363] une tentative sans précédent de synthèse entre les arts et les sens. Le décor, par les couleurs et les lignes, crée un jeu de correspondances visuelles :

> En vue de synthétiser l'ambiance de rêve qui enveloppe le *Cantique des Cantiques*, la composition du décor tente d'imager naïvement les principaux symboles où les idées génératrices du grand poème lyrique s'accusent, plus condensées.
> Elle veut figurer : par le Liban, la Domination sainte, par le cèdre l'incorruptibilité ; par le cyprès l'Impérissabilité ; par la treille qui ferme l'oriental reposoir de l'Epouse, le Jardin clos et la Vigne d'élection ; par la disposition des vingt-et-un lys hiératiques, trois fois les nombres ternaire et quaternaire compris dans le chandelier à sept branches, cette hébraïque glorification du Nom sacré.[364]

La synthèse visuelle est accomplie par la synthèse sensorielle, produite par une orchestration « des vers, de la musique, de la couleur et du parfum » :[365]

> A la *Première Devise*, où se rencontrent le Roi et la Reine, le décor apparait d'une tonalité pourpre et claire, et tandis que, orchestrés en *do*, les chants du violoncelle et de l'alto s'unissent à l'orgue, un parfum d'encens se répand aussitôt dans la salle. […] Sur une toile de fond se détachent, groupés par trois, en forme de triangles, vingt et un lis qui répandent une vapeur d'encens. […] [Le dernier] symbolise l'admiration des âmes s'élevant au ciel.[366]

La mise en scène devient donc une orchestration « où les parfums doivent s'unir en une pénétrante harmonie, le spectateur emportera un souvenir exquis, comme d'un rêve où il aurait pu savourer, soudain matérialisées, toutes les beautés ».[367] La représentation du *Cantique des cantiques* devient un point culminant du projet sensoriel du Théâtre d'Art, tel qu'il a été présenté dans *L'Écho de Paris* au début de 1891.[368]

---

362 P. N. Roinard, « Le Cantique des Cantiques de Salomon », *Théâtre d'Art : programme de la première représentation de la saison 1891-1892 donnée dans la Salle du Théâtre Moderne*, BnF, département Réserve des livres rares, inv. RES G-Z-244, n.p. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051566b?rk=42918;4
363 Programme représenté le 11 décembre 1891 au Théâtre Moderne.
364 *Sic.* P. N. Roinard, « Le Cantique des Cantiques de Salomon », *loc. cit.*
365 Un symboliste, « La mise en scène symboliste », *loc. cit.*
366 *Sic.* Un symboliste, *idem.*
367 Un symboliste, *idem.*
368 « A partir du mois de mars les représentations du Théâtre d'Art seront terminées par la mise en scène d'un tableau inconnu du public […] Une musique de scène et des parfums combinés s'adaptant au sujet du tableau représenté viendront en préparer, puis parfaire l'impression » (annonce citée par J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 8).

Le théâtre et les peintres : les décors des Nabis

Les ambitions de Fort concernant la synesthésie scénique devaient rester sans lendemain. D'un autre côté, comme le note Robichez, ce projet de « mise en scène de tableaux » témoigne « des contacts qui s'établissaient vers cette époque entre le Théâtre d'Art et les Nabis ».[369] Ces derniers deviennent un vrai catalyseur de la révolution scénographique symboliste. Comme l'explique Geneviève Aitken :

> Les décors (traditionnels) s'adressent à l'œil alors que ceux des Nabis prolongent cette vision « au-delà de regard ». Ils expriment leur « antidécoration » en refusant les conventions de l'effet scénique et inversent tous les processus de la décoration théâtrale du XIXe siècle […].[370]

Si « la mise en scène naturaliste ne réclame pas les peintres, surtout pas les Nabis », dans le Théâtre d'Art, « les Nabis, devenus des « collaborateurs ordinaires », se sont engagés sous la bannière symboliste pour illustrer les programmes, confectionner les décors et à l'occasion dessiner les costumes ».[371] Enfin, pour Lugné-Poe, « la rénovation théâtrale passera par la peinture, non celle des décorateurs professionnels […] mais celle de jeunes peintres dont l'art échappe à la banalité des "faiseurs de décors" ».[372] Avec les Nabis, les décors se transforment en œuvres d'art créées par un peintre et non par un décorateur professionnel :[373] « ce n'est pas à des industriels qu'on […] demande [les décors] : c'est à des artistes ! »[374].

En mars 1891, Paul Sérusier débute avec le spectacle *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard, pour lequel il réalise une toile de fond, « un fond d'or des Primitifs, un fond d'or au semis d'icônes naïves d'anges en prières ».[375] Selon Marisa Verna, la mise en scène de la pièce de

---

369 J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 113.

370 Geneviève Aitken, « Les Nabis, un foyer au théâtre », in *Nabis : 1888-1900 : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*, exposition présentée à Zurich, Kunsthaus, 28 mai-15 août 1993, et à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 septembre 1993-3 janvier 1994, organisée par le Musée d'Orsay et le Kunsthaus de Zurich, Munich, Prestel / Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 406.

371 G. Aitken, « Les Nabis, un foyer au théâtre », *loc. cit.*, p. 401.

372 G. Aitken, *ibid.,* p. 404.

373 Denis Bablet note qu'avant les Nabis, le décor était considéré comme « le produit d'une industrie, ou d'un artisan », qui n'a « rien à voir avec l'art » (D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 151). Il convient de noter qu'on trouve déjà la critique de cette tendance chez Bourgeat en 1875 : il croit qu'on doit « attribuer à la décoration théâtrale le nom et le titre d'art ». Et il ajoute : « On ne peut même pas la reléguer parmi les arts appliqués à l'industrie, elle, la collaboratrice des chefs-d'œuvre de l'esprit humain : il faudrait lui créer une classe à part et la nommer : l'art appliqué à l'art » (F. Bourgeat, « La décoration théâtrale et la critique », *loc. cit.*, p. 131).

374 Un poète [Charles Morice], « L'enseignement de l'art dramatique. Troisième et dernier chapitre. La vraie tradition», *Le Figaro*, 2 août 1893.

375 Alfred Vallette, « Le Théâtre d'Art », *loc. cit.*, p. 302.

Quillard marque « le début effectif de l'activité théâtrale des peintres Nabis » et devient le point de départ de « la discussion critique sur le "décor symboliste" ».[376]

L'esthétique de la stylisation décorative, qui distingue les peintures des Nabis et s'inspire de la peinture médiévale et de l'art japonais, caractérisera également leurs décors : des plans plats de couleurs dans lesquels s'inscrit le corps de l'acteur, comme un élément visuel de la composition. La toile devient un cadre de jeu : « le décor […] est fait pour encadrer les acteurs », écrit Octave Mirbeau.[377] Le jeu devant un fond d'or, fréquemment utilisé au Théâtre d'Art (*La Fille aux mains coupées*, *Théodat*, *La Geste du Roi*), crée une analogie visuelle avec une icône. Ainsi, Losco-Lena note « qu'au cours de l'année 1891 se constitue un véritable tropisme de l'icône »[378] au théâtre de Fort. L'acteur, dans un tel cadre, renait et passe d'homme à idole, ce qui influence son jeu, dont le mot-clé devient « hiératisme ».

La collaboration des Nabis avec le théâtre continue au Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe. Deux figures se distinguent particulièrement : celles de Paul Sérusier et d'Edouard Vuillard.[379] Ce dernier, cofondateur de l'Œuvre avec Lugné-Poe et Camille Mauclair, fut selon Lugné-Poe, de tous les Nabis, « dès la première minute le plus intéressé par le théâtre et le meilleur conseiller d'ensemble ».[380] Vuillard, qui dessine la majorité des programmes et brosse la plupart des décors,[381] apporte dans le théâtre le synthétisme et le mimétisme de décor et de personnage connus des travaux des Nabis au Théâtre d'Art. La toile de fond de *Gardienne* de H. de Réigner, par exemple, « figurait un paysage de songe : des arbres bleus, un sol violet, un palais mauve ».[382] Ainsi les Nabis, proposant au Théâtre d'Art « une approche radicalement nouvelle de l'espace scénique »[383] et orientant la pensée de Lugné-Poe en le guidant « vers une forme théâtrale libérée des séquelles du naturalisme »,[384] aident à formuler l'esthétique du décor symboliste.

Une recherche de l'autre vérité

A première vue, il semble que le Théâtre Libre et les théâtres symbolistes représentent deux mouvements esthétiques opposés : l'un est fasciné par la vie quotidienne, les autres aspirent à l'outre-monde ; l'un se plonge dans le matériel, les autres partent à la recherche du spirituel. « Le

376 M. Verna, « Vers un art total », *loc. cit.*, p. 316.
377 O. Mirbeau, « Pelléas et Mélisande », *loc. cit.*
378 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 55.
379 A. Lugné-Poe, *Le Sot de tremplin*, *op. cit.*, pp. 195-196.
380 A. Lugné-Poe, *ibid.,* pp. 196.
381 Selon J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 248.
382 J. Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, édition du soir, 24 juin 1894.
383 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 75.
384 D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 157.

fonds commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujettissement des êtres, des individus à un principe supérieur, conclut Jean-Pierre Sarrazac. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la "nature" ; dans l'autre le "cosmos" ».[385]

Mireille Losco-Lena partage ce point de vue, ajoutant que « les théâtres naturaliste et symboliste se rencontrent ou se croisent, dans les années 1890, sur les chemins d'une résurgence de la scène polytopique ».[386] Si Sarrazac montre qu'Antoine « joue de la dissymétrie et, surtout, de ces plantations obliques qui, à travers portes et fenêtres, ménagent une pluralité de lignes de fuite », Losco-Léna constate une décomposition semblable dans le tableau scénique de *L'Intruse* : « La scène est en effet découpée par la lumière d'une lampe qui n'éclaire que la table ».[387] La mise en scène n'est plus un cadre ornemental, elle ne séduit pas son spectateur, mais le convie à réfléchir aux rapports entre l'homme et son environnement. Ce changement de la perspective devient possible grâce à l'approche synthétique du théâtre apportée par le mouvement « naturalo-symboliste ». Le décor, comme l'acteur, devient un *matériau*, partie intégrante de la composition scénique.

[385] J.-P.Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », *loc. cit.*, p. 206.
[386] Mireille Losco, « Une scène polytopique : au croisement du naturalisme et du symbolisme », », in J.-P. Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, *loc. cit*., p. 147.
[387] J.-P. Sarrazac, « Introduction », *loc. cit.*, p. 19 ; M. Losco, « Une scène polytopique », *loc. cit.*, p. 145.

c. L'éclairage dans le théâtre français du 19e siècle

Au 19e siècle, le rôle de la lumière au théâtre est surtout décoratif. Elle éclaire les acteurs et le décor, les rend visibles et accentue ainsi leur beauté. La question de sa fonction dramatique est suggérée pour la première fois par Richard Wagner. En 1876, il impose la réforme de l'éclairage théâtral, éteignant la lumière dans la salle et donnant ainsi une puissance expressive inégalée à l'espace scénique, qui reçoit une existence indépendante. La réforme de Wagner va profondément influencer l'esthétique de la mise en scène à la fin du 19e siècle. Alors que l'axe pratique de la réflexion initiée par Wagner passe par les essais d'André Antoine et les recherches du théâtre symboliste, le discours théorique sur l'utilisation dramatique de la lumière est développé par Adolphe Appia dans ses premiers travaux à propos de la mise en scène des opéras wagnériens.[388]

Les idées d'Alfred Jarry sur l'éclairage scénique s'inscrivent dans ce contexte, tout en se distinguant de lui. Son souhait de mettre en lumière le masque de l'acteur, qui fait clairement écho à la formule « mettre en scène », met en relief l'évolution du rôle de la lumière au théâtre, qui passe à la fin du 19e siècle d'une fonction passive d' « éclairage » à la fonction active de la « lumière ». Avec le mouvement naturalo-symboliste, la lumière devient un élément à part entière de la mise en scène : elle crée l'atmosphère vraie (dans le cas du théâtre naturaliste) ou le lieu à part (dans le cas du théâtre symboliste).

Toutefois, l'approche de Jarry est différente. Tout d'abord, il propose d'utiliser la rampe, une installation fort critiquée et méprisée par les réformateurs de l'art dramatique. De plus, en mettant le masque et non la scène en lumière, il redéfinit les relations entre le corps et la scène, ainsi qu'entre la scène et la salle. Ses idées sont ainsi proches des spectacles de la danseuse américaine Loïe Fuller, dont la nouveauté incontestable est de transformer « l'espace scénique par l'invention du corps lumineux ».[389] Dans ses danses, telles que *La Danse serpentine* et *Le Papillon*, la lumière électrique devient pour la première fois « un facteur essentiel du spectacle »,[390] créant et transformant sans cesse l'espace et le corps de la danseuse.

Ainsi, notre propos se développera selon deux axes : l'axe technique et l'axe artistique. Comment la révolution de l'éclairage électrique influence-t-elle le renversement de la réflexion sur la fonction de la lumière au théâtre ? Quels sont les avantages et les inconvénients de la rampe ? Comment l'éclairage scénique change-t-il au carrefour naturalo-symboliste ?

---

[388] Notamment *La Musique et la mise en scène* écrit entre 1892-1897 et publié en allemand en 1899.
[389] Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la belle époque*, Paris, Hermann DL, coll. Hermann-danse, 2006, p. 116.
[390] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 146

De l'éclairage au gaz à l'éclairage électrique

Inauguré sur la scène le 22 février 1822, lors de la première représentation d'*Aladin ou la lampe merveilleuse* à l'Opéra Le Peletier, l'éclairage au gaz a dominé les théâtres français presque jusqu'à la fin du siècle.[391] Deux décennies plus tard, c'est encore l'Opéra qui effectua les premiers essais d'usage des projeteurs électriques à arc voltaïque (inventés par Léon Foucault et industrialisés par Jules Dubosq) pour créer un effet de lever du soleil dans le ballet des *Patineurs*[392].

Ainsi l'éclairage électrique est-il d'abord considéré surtout comme un moyen de créer des effets spéciaux.[393] Tout en admettant que le gaz, « qui depuis soixante ans brille dans nos théâtres, est destiné certainement, dans un avenir plus au moins prochain, à faire place à l'électricité », Arthur Pougin note en 1885, dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, que « la lumière électrique employée comme moyen d'effet scénique […] ne se rapporte plus à l'éclairage proprement dit ».[394] Comme le décor, l'éclairage est un bijou, dont le rôle est d'étonner et de divertir.

L'incendie qui a lieu en 1887 à l'Opéra-Comique amplifie le mouvement de remplacement de l'éclairage au gaz par l'éclairage électrique dans le théâtre français. Cette réforme est davantage dictée par la sécurité que par les qualités esthétiques de ce nouveau mode d'éclairage. Du point de vue esthétique, il apparaît que l'éclairage électrique n'apporte pas le grand changement qu'avait apporté avant lui la révolution du gaz.[395] Cette dernière a eu une influence spectaculaire sur l'éclairage scénique, offrant pour la première fois la possibilité de nuancer et de faire varier son intensité. Le gaz, écrit Castil-Blaze en 1840, « donne le moyen de jeter un faisceau de lumière sur

---

391 A partir de 1882, les lampes électriques (partiellement les lampes à incandescence découvertes par Edison en 1878) remplacent graduellement l'éclairage au gaz.

392 Dans le cadre de l'opéra *Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer, 16 avril 1849.

393 Selon Charles Nuitter, la lampe électrique « non seulement produit un éclairage dont nul autre foyer lumineux ne pourrait égaler l'intensité, mais elle vient en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes physiques ou la réalisation d'effets féeriques. Elle colore l'eau d'une fontaine qu'elle rend lumineuse ; elle projette sur le sol et sur les murs d'une église les reflets de vitraux éclairés par le soleil ; elle produit les éclairs ; elle traverse un prisme et fait paraître sur une toile peinte un véritable arc-en-ciel » (Charles Nuitter, *Le Nouvel Opéra*, Paris, Librairie Hachette, 1875, p. 229).

394 Article « Eclairage (L') au théâtre », *DHP*, p. 321.

395 Pourtant, comme le montre Georges Lerminier, la lumière électrique oblige à un autre traitement du décor. « Aux chandelles, aux quinquets ou au gaz, le trompe-l'œil rendait son plein effet. L'électricité dénonce la naïveté du procédé : elle exigera des surfaces planes ou, mieux, des volumes, des teintes franches et que ne fasse pas virer la lumière électrique. Il faudra un long apprentissage pour que les peintres, devenus à leur tour décorateurs, collaborant avec les éclairagistes et les metteurs en scène, découvrent les règles nouvelles de leur art » (Georges Lerminier, « Le théâtre français », Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 1082).

tel ou tel point, en laissant le reste du décor dans l'obscurité ».[396] De ce point de vue, l'électricité ne change pas grand-chose, puisqu'en se substituant au gaz, elle « n'a pas sensiblement modifié les formes des appareils d'éclairage »[397] ; c'est la qualité même de la lumière qui va changer.

Les détracteurs de la lumière électrique la condamnent pour sa blancheur et sa faiblesse en comparaison du gaz. Dans son *Etude d'hygiène publique de l'éclairage électrique dans les théâtres* (1887), l'oculiste Georges Martin répond à ces arguments :

> On a souvent critiqué cette blancheur : « La lumière électrique est, dit-on, trop pâle, trop blafarde. » […] Mise en parallèle avec celle du gaz, la lumière électrique nous paraît trop blanche, ce n'est pas douteux ; mais, comparée à celle du soleil, elle prend des tons jaunâtres réels.[398]

Selon lui, la lumière électrique « est de toutes les lumières artificielles celle qui se rapproche le plus de l'éclairage naturel ».[399] Pourtant, Georges Martin n'était pas un homme de théâtre, mais un oculiste, qui a écrit son essai « au nom de l'hygiène oculaire »[400] et non au nom de l'esthétique scénique.

D'un autre côté, Charles Garnier, qui traite la question de l'éclairage d'un point de vue d'architecte de l'Opéra, estime qu'il n'y a pas de différence entre le gaz et l'électricité :

> …toutes les lumières peuvent être facilement employées pour l'éclairage de la scène […], lumières électriques, lumière Drumont, gaz hydrogène ou oxhydrique, huile ou feux de bengale […] il ne s'agit plus que de choisir ce qui convient le mieux, et c'est affaire du directeur, du metteur en scène, du décorateur ou du maître de ballet ; l'architecte n'a plus rien à voir à tout cela […].[401]

Refermant sur cette affirmation la partie de son ouvrage consacrée à l'éclairage du décor, Garnier poursuit en évoquant l'éclairage des acteurs, affirmant pendant presque cinq pages que son but principal est de « rendre visibles les mouvements et les expressions des artistes »[402] et de souligner leur beauté.

Ce nouveau mode d'éclairage ne change donc pas la façon dont on éclaire, puisque ceux qui l'utilisent sont guidés par le même principe de la visibilité de la scène, du décor et de l'acteur.

---

396 Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique : histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, tome second, Paris, Castil-Blaze, 1833, p. 384.
397 Georges Moynet, *Trucs et décors : explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, La Librairie illustrée, 1893, p. 234.
398 Georges Martin, *Etude d'hygiène publique de l'éclairage électrique dans les théâtres*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1887, p. 22.
399 G. Martin, *Etude d'hygiène publique*, *op. cit.*, p. 21.
400 G. Martin, *ibid.,* p. 22.
401 Charles Garnier, *Le Théâtre*, Paris, Librairie Hachette, 1871, p. 324.
402 Ch. Garnier, *Le Théâtre*, *op. cit.*, p. 324.

Depuis l'inauguration de l'éclairage au gaz, la scène devient toujours plus éclairée. Le changement de la source de cette lumière, que certains jugeaient aveuglante, ne corrige pas les défauts esthétiques principaux : la rampe qui éclaire par le bas déformant le visage de l'acteur ; la contradiction entre l'éclairage réel et l'éclairage dessiné par le décorateur ; et les pleins feux « qui [baignent] la scène d'une lumière théâtrale »[403].

Le système de l'éclairage théâtral au 19e siècle

La rampe, « singulière monstruosité de nos théâtres », comme la qualifie Appia,[404] est l'élément le plus important du système d'éclairage théâtral au 19e siècle. Dans son étude, *L'Envers du théâtre,* J. Moynet défend la rampe, qui éclaire tous les personnages « de la même façon, quelle que soit la place qu'ils occupent », illuminant « les acteurs en face si bien qu'aucun jeu de leur physionomie n'est inaperçu »[405]. Ainsi écrit-il :

> Que de critiques n'a-t-on point faites sur la rampe ! On plaint le spectateur dont les yeux se fatiguent à contempler cette lueur éblouissante, et l'acteur qui, à l'encontre de ce que l'on voit dans la nature, est éclairé en-dessous : on objecte bien autres choses encore. […]
> La rampe éclaire donc l'avant-scène d'une façon égale, et ses feux vont en s'adoucissant vers le fond du théâtre, ce qui permet, dans les scènes de nuit, de distinguer encore le jeu des acteurs, alors que tout le théâtre est dans l'obscurité.[406]

Ce que Moynet considère comme un avantage de la rampe sera condamné par les adeptes du théâtre naturaliste. Ces derniers interprètent l'éclairage par la rampe comme un mensonge : « dans quelle situation de la vie, […] où avons-nous jamais vu et senti que la lumière vienne du sol ?! » demandera Rogelio de Eguisquiza en 1884.[407] Une atmosphère de vérité ne peut être créée que par la lumière vraie, c'est-à-dire semblable à la nature.

A cette aspiration à une lumière « comme dans la nature », Georges Moynet répondra qu'au théâtre, une telle lumière est impossible :

> Il serait plus conforme à la vérité de concentrer les sources sur un point et d'éclairer la scène par des rayons, également incidents, à la façon des rayons de soleil. […] Mais au théâtre, chaque fois qu'on essaie de serrer

[403] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 130
[404] Adolphe Appia, *La Musique et la mise en scène (1892-1897)*, Bern, Theaterkultur-Verlag, 1963, p. 58.
[405] M.J. Moynet, *L'Envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Librairie Hachette, 1873, p. 104.
[406] M.J. Moynet, *L'Envers du théâtre*, *op. cit.*, pp. 104-105.
[407] Rogelio de Egusquiza, « De l'éclairage de la scène », traduit de l'allemand par Marie L. Bablet-Hahn, in : Adolphe Appia, *Œuvres Complètes*, tome I, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, introduction générale par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, pp. 368-369. Rogelio de Egusquiza est un peintre espagnol connu pour son amitié avec Richard Wagner.

> d'un peu près l'imitation de la nature, on se heurte à des difficultés insurmontables. Ces difficultés, on ne saurait les résoudre, mais on les tourne par des moyens plus ou moins ingénieux, que l'on désigne sous le terme général de conventions.[408]

Pourtant, selon Moynet, la rampe présente un autre défi : l'éclairage à contresens du visage humain donne à celui-ci un aspect effrayant. Il explique :

> L'œil est habitué à l'ombre des orbites, à celle du cou. Avec la rampe, c'est le contraire ! Tous les grands plans verticaux du visage sont dans la demi-teinte, et les plans horizontaux plafonnant sont éclairés à vif. Les ombres qui se forment sont noires, sans reflet.[409]

Il n'est donc pas étonnant que le compositeur Charles Gounod, critiquant le système d'éclairage de son temps, condamne avant tout la rampe : « …quoi de plus faux et de plus hideux que cette lumière à contre-sens qui déplace et dénature tous les traits et tous les plans du visage, et, par suite, toutes les expressions de la physionomie ? ».[410]

Pourtant, pour Charles Garnier, l'éclairage à contresens ne présente pas de défi particulier :

> …je considère, écrit-il en 1871, toutes ces critiques comme mal fondées et paradoxales […] Au théâtre où tout est convention il est aussi naturel d'éclairer les acteurs par en bas qu'il est naturel de chanter pour peindre ses passions.[411]

L'effet produit par la rampe, considéré par les autres comme effrayant, est ici décrit comme étant presque séduisant, puisque selon Garnier, il accentue la beauté du visage et du corps de l'acteur : « …lorsque la tête est renversée, une demi-teinte se voit-elle sur l'arête du nez et sur le haut du front […] mais le reste du visage est lumineux et éclatant, les yeux étincellent, les dents brillent, les jambes s'éclairent, le sein se modèle et prend de l'ampleur, puis surtout vient la jeunesse apparente […] ».[412]

Le discours pour et contre la rampe est emblématique d'une époque dans laquelle la lumière est encore considérée comme un bijou, dont le seul rôle est de donner à la scène une visibilité enchanteresse.[413] Comme telle, elle ne doit pas entrer en concurrence avec le décor, mais être

---

408 G. Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p. 239.
409 G. Moynet, *ibid.,* p. 241.
410 Charles Gounod, « Considérations sur le théâtre contemporain », *Les Annales du théâtre et de la musique (1885)*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. iv.
411 Ch. Garnier, *Le Théâtre*, *op. cit.*, pp. 325-326.
412 Ch. Garnier, *ibid.,* p. 328.
413 Il faut noter que ce discours ne date pas de la deuxième moitié du 19e siècle. On peut constater dès le début du siècle des appels à supprimer la rampe (Voir par exemple M.-A. Allévy, *La Mise en scène en France*, *op. cit.*, pp. 33-35). Déjà en 1809 Grober dénonce la rampe : « Si le public pouvait jouir une seule fois de l'effet des lumières répandues sur les objets inférieurs d'après l'imitation seule de la nature, il n'apercevrait plus, dans les tableaux que les théâtres

subordonnée à la toile peinte, condition qui crée à son tour une difficulté, car le décor illusionniste incite à l'éclairage faux, qui « n'éclaire pas l'objet peint sur la toile, mais seulement sa représentation ».[414]

Le décorateur, prévient Charles Garnier, doit bien régler « la quantité de lumière à produire, car cela est de la plus grande importance pour l'aspect des décorations ; des ombres portées maladroitement sur les toiles ou les châssis retirent toute illusion, et des bouquets d'éclairage mal disposés atténuent ou exagèrent les qualités des tons des peintures ».[415] Il faut être encore plus prudent en éclairant l'acteur, dont l'ombre peut détruire l'illusion, contredisant l'ombre fictive de l'objet peint ou la perspective illusionniste : « On verrait des ombres projetées dans un ciel limpide, l'ombre portée d'un acteur reculant au fond du théâtre s'égarerait jusqu'aux dernières limites de l'horizon ».[416]

Pour éviter de telles contradictions, la lumière doit venir de tous les côtés, neutralisant les ombres. Voici comment Georges Moynet décrit l'effet de cette technique d'éclairage :

> On voit […] dans un décor d'architecture, un pilier saillant porter une ombre vigoureuse sur le mur qu'il décore. Un acteur vient s'appuyer contre ce pilier et, raisonnablement, l'ombre du personnage devrait se profiler et s'ajouter à celle du pilier, mais si l'ombre est peinte, l'acteur, éclairé d'en haut par les herses, d'en bas par la rampe, à droite et à gauche par les portants, ressemble à ce personnage d'Hoffmann qui avait vendu son ombre.[417]

A la même époque, Adolphe Appia exprime l'idée analogue de façon plus radicale :

> […] la lumière fictive peinte sur les toiles correspond aux ombres, non moins fictives, qui y sont peintes de même. L'acteur, lui, est un corps solide, qu'aucune lumière fictive ne peut éclairer : pour avoir de la lumière sur la scène, il faut renoncer à l'un ou à l'autre.[418]

Appia critique ici la tradition des pleins feux, « la lumière aveuglante dont on l'inonde aujourd'hui », selon les termes du comédien François-Joseph Régnier, qui a régné sur la scène théâtrale au cours du 19e siècle.[419]

---

modernes nous offrent, que des caricatures extravagantes aussi éloignées du beau qu'une peinture de paravent peut l'être de l'ouvrage de Raphaël » (Grober cité in J.-J. Roubine, « La grande magie », *loc. cit.*, p. 122).

[414] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 34

[415] Ch. Garnier, *Le Théâtre*, *op. cit.*, p. 322.

[416] G. Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p. 240.

[417] G. Moynet, *idem*.

[418] A. Appia, *La Musique et la mise en scène*, *op. cit.*, p. 58.

[419] François-Joseph-Philoclès Régnier de la Briefe, *Souvenirs et études de théâtre*, Paris, Paul Ollendorff, 1887, p. 153.

Cette inondation de lumière est expliquée par le fait que la fonction de l'éclairage est d'aider la scène à gagner la compétition avec la salle éclairée. Bourgeat écrit que, parmi les autres connaissances qu'un décorateur possède, il se doit « de ménager son éclairage de façon à lutter, sur la scène, contre l'éclat écrasant des lustres et des girandoles de la salle ».[420] La question posée par Charles Gounod est donc plus que logique : « Ne serait-il pas cent fois plus rationnel d'abaisser la clarté inutile de la salle au profit du degré de lumière calculé pour la scène ? ».[421]

Selon Zola, l'éclairage en pleins feux contribue à la création du mensonge :

> Le théâtre serait donc cela ? Les effluves d'une foule mise en tas, l'aveuglement du gaz, l'air surchauffé d'une salle trop étroite […] ce serait donc là cette atmosphère du théâtre qui déforme tout et empêche le triomphe du vrai sur les planches ?[422]

Pour que la lumière puisse créer une atmosphère de vérité, elle doit s'adapter aux besoins de la mise en scène. Autrement dit, on ne doit pas craindre d'obscurcir la scène.

L'éclairage devient la lumière : les essais du théâtre naturaliste et symboliste

Critiquant en 1903 les metteurs en scène qui, « à part quelques effets de nuit évidemment indiqués par le poème, - [tiennent] encore pour la lumière brutale et crue de la rampe et les pleins feux »,[423] Antoine répond en fait aux multiples attaques (principalement de Sarcey) contre ses essais avec l'éclairage scénique.

La réforme d'Antoine consistant à plonger la salle dans l'obscurité, ainsi que ses expériences avec les effets de demi-nuit sur la scène, trouvent un écho dans l'esthétique théâtrale symboliste, pourtant complètement opposée aux idéaux naturalistes. La nouvelle approche de l'éclairage scénique proposée par le mouvement naturalo-symboliste ouvre la porte à une dramaturgie d'un autre type que celle à laquelle était habitué le spectateur français. Il s'agit de la dramaturgie du « Nord », celle d'Ibsen, de Strindberg, de Björnson, mais aussi de Maeterlinck et d'Hauptmann, caractérisée par l'absence de lumière, par l'atmosphère de brumes, par les ombres et le crépuscule,

420 F. Bourgeat, « La décoration théâtrale et la critique », *loc. cit.*, p. 130.
421 Ch. Gounod, « Considérations sur le théâtre contemporain », *loc. cit.*, p. IV.
422 E. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 346.
423 A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *loc. cit.*, p. 608.

c'est-à-dire « l'exact contraire de la dramaturgie française dominant à l'époque, qui ne laisse jamais les éléments décisifs de l'intrigue dans l'ombre ».[424]

Créer une atmosphère : les essais d'André Antoine

L'éclairage, « la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène »,[425] comme l'appelle Antoine, est pourtant mentionné une fois seulement dans *« Mes Souvenirs » sur le Théâtre-Libre*. Le 12 décembre 1888, Antoine écrit une petite remarque sur un nouvel effet qu'il a expérimenté dans la mise en scène de *La Mort du duc d'Enghien* de Léon Hennique :[426] « Le conseil de guerre du troisième acte, éclairé seulement par des falots posés sur la table, a fait un effet si neuf et si imprévu que tout le monde en parle ».[427] Parmi « tout le monde » se trouve Francisque Sarcey, qui éprouve une grande difficulté face à cette nouveauté, étant tout à fait contre les « joujoux de la mise en scène ».[428] Se sentant mal à l'aise dans l'obscurité presque totale, il doit pourtant admettre que l'effet de demi-nuit est justifié par l'action :

> La salle plongée dans l'obscurité, et la scène éclairée vaguement par quatre lanternes. C'est un effet d'impressionnisme. Au premier moment, les nerfs sont secoués ; et après ? Ce que j'appelle l'art de la mise en scène, c'est l'art de traduire aux yeux les idées du dialogue par l'arrangement des décors et les mouvements des artistes. Rien de plus facile et de plus vulgaire que ce gros effet d'une lumière qui attire invinciblement l'œil dans un grand cadre tout noir. Ici au moins l'effet est légitime, parce que cette sensation de la nuit s'épaississant autour d'une lueur intense est en rapport avec l'action. Mais il n'y a pas là de quoi crier merveille.[429]

Le romancier et critique de *Gil Blas* Richard O'Monroy, au contraire, ne cache pas son admiration devant ce « gros effet absolument nouveau » de l'éclairage, ajoutant quelques détails précieux sur la mise en scène :

> Le lustre est éteint, la rampe est éteinte ; la salle entière est donc plongée dans l'obscurité, et la scène n'est éclairée que par la lueur falote des six lanternes posées sur la table où siège le conseil de guerre. Dans ces conditions la tête du général Hullin […] et celle des autres juges prend un relief étonnant. Il n'y a plus d'obstacle, plus de théâtre ; c'est le public lui-même qui est rangé derrière ce pauvre duc d'Enghien qui comparait si noblement devant ses juges.[430]

---

[424] M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 79
[425] A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *loc. cit.*, p. 608.
[426] Première le 10 décembre 1888, mise en scène d'André Antoine.
[427] A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.*, p. 124.
[428] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 17 décembre 1888.
[429] F. Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 17 décembre 1888.
[430] Richard O'Monroy, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, 12 décembre 1888.

Deux ans plus tard, Antoine créera le même effet d'effacement des frontières entre la salle et la scène en plongeant cette dernière dans la demi-obscurité à l'occasion de *La Fille Elisa*, une adaptation par Jean Ajalbert du roman d'Edmond de Goncourt.[431] C'est toujours O'Monroy qui fournit les détails de la mise en scène du second acte, dans lequel Elisa est jugée pour l'assassinat de son amant :

> Le tout plongé dans une demi-obscurité et éclairé par de grosses lampes de bronze – style Empire. […] Dans ces conditions le public devient comme un complément même du décor ; nous n'assistons pas à une pièce, mais à une vraie séance – poignante d'émotion.[432]

On trouve une autre description de la même scène dans le compte rendu d'Albert Wolf, le critique du *Figaro* :

> C'est le soir ; éclairées par les lampes, les robes rouges des juges sont éclatantes de lumière, tandis que la masse des avocats à droite et le groupe des jurés à gauche, tenus dans une pénombre plus voulue que réelle, forment comme un cadre noir plein de mystère et d'austérité. Ce décor est certainement la plus complète illusion qu'on puisse donner au public.[433]

Wolf n'est pas le seul qui prête attention au fait que l'éclairage de *La Fille Elisa* s'est éloigné des idéaux du théâtre naturaliste. Sarcey aussi le remarque, non sans avoir rappelé avec ironie le principe de la vérité scénique, si cher à Antoine :

> L'invention d'Antoine, c'est d'avoir imaginé une séance de nuit. […] Le public en a été ravi. Je ne ferai qu'une observation. Les juges ont leur lampe, qui éclaire le rouge de leurs robes, voilà qui est fort bien. Mais je vois, au banc de la défense, l'avocat qui va parler. Il n'a pas de lampe, lui ; il va être obligé de lire des lettres, des rapports. A quelle lumière les lira-t-il ? Il ne les lit à aucune lumière. Les juges ont des lampes pour l'écouter ; il n'a pas de lampe pour lire ses notes. […] Je vous avouerai […] que je n'aurais pas pris garde à l'impossibilité où est l'avocat de lire ses pièces dans l'obscurité si ces messieurs ne se targuaient pas sana cesse de leur goût de vérité dans le détail matériel.[434]

Pourtant, le but d'Antoine n'est pas de créer un éclairage authentique, mais avant tout d'atteindre une vérité psychologique de l'atmosphère. Les mises en scène de *La Fille Elisa* et de *La Mort du*

---

[431] 26 décembre 1890, mise en scène d'André Antoine.
[432] Richard O'Monroy, « La Soirée parisienne », *Gil Blas*, 28 décembre 1890.
[433] Albert Wolf, « Premières représentations », *Le Figaro*, 27 décembre 1890.
[434] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 29 décembre 1890. Il faut noter que ces attaques de Sarcey contre la demi-obscurité sur la scène sous un prétexte de vérité n'ont pas été adressées seulement contre le théâtre d'Antoine. On trouve, par exemple, dans son feuilleton consacré à *Hamlet, prince de Danemark* à la Comédie-Française (première le 28 septembre 1886) un passage très semblable à celui écrit en 1890 : « …quand il fait nuit, on n'allume pas une lampe ou une bougie ? Hamlet et sa mère, s'expliquant dans l'ombre, ont l'air d'attendre l'arrivée du spectre. Ils semblent lui dire : Viens donc ! […] Nous restons sans lumière pour que tu fasses plus peur quand il te plaira de surgir. » (Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 4 octobre 1886).

duc d'Enghien peuvent donc être considérées comme les premières tentatives pour mettre à profit les possibilités dramatiques de la lumière.

De plus, comme le montre Georges Lerminier, les expérimentations d'Antoine avec l'éclairage scénique ont une influence immense sur le jeu de l'acteur, surtout dans les scènes de foule :

> L'évolution de la technique de l'éclairage permettra à Antoine de pratiquer ce réalisme du jeu, en particulier dans le maniement des foules. Ces traditions que dénonce Antoine se justifiaient, dans une certaine mesure, par la nécessité où se trouvait l'acteur, mal éclairé, de se présenter au public dans les meilleures conditions. De même, s'il voulait se faire bien entendre d'une foule remuante et parfois bruyante, il était obligé de débiter son texte beaucoup plus à la manière d'un orateur que d'un acteur.[435]

De l'autre côté, la lumière l'inscrit dans la composition scénique. Ainsi, dans *La Patrie en danger*, Antoine utilise l'éclairage par le haut pour la scène de la foule. La découpage de la lumière qui saisit un visage çà et là dans la foule, évoque, pour Goncourt, les tableaux de Goya : « […] c'était d'un grand effet, avec l'éclairage d'un quinquet à droite, laissant tout le bas des corps des figurants dans l'ombre, et leur sabrant la figure d'un coup de lumière de la tonalité blafarde, qui se trouve dans les têtes du fond des lithographies des courses de taureaux de Goya ».[436] Cette façon d'éclairer met en valeur le corps de l'acteur, qui devient partie intégrante de la mise en scène.

Au Théâtre Libre, la lumière reçoit pour la première fois un rôle actif, donnant seule, comme le proclame Antoine en 1903, « l'atmosphère, la couleur d'un décor, la profondeur, la perspective ».[437] Avec Antoine, l'éclairage scénique devient donc un élément primordial de la mise en scène et même plus : il aide à synthétiser les différents éléments scéniques (décor, acteur) en une composition unie.

La lumière dans le théâtre symboliste

Sur les traces d'Antoine, Lugné-Poe et Vuillard poursuivent cette quête d'une véritable atmosphère de paysage nordique, totalement différente de l'atmosphère de la nature française : « La transparence de l'atmosphère, la netteté des lignes, l'égalité des effets, la coloration puissante des tons, ne semblent pas s'associer à la mélancolie humaine comme les paysages humides et

---

435 G. Lerminier, « Le théâtre français », *loc. cit.*, p. 1090.

436 Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, tome huitième, 1889-1891, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895, p. 28. Il faut noter que l'effet d'éclairage produit par l'extinction de la rampe et par le rayon de lumière venu d'en haut était déjà utilisé en 1845 dans la mise en scène de *La Biche au Bois* (Théâtre de la Porte-Saint-Martin). Théophile Gautier appréciait beaucoup l'éclairage réaliste de la scène (Théophile Gautier, « Théâtres », *La Presse*, 31 mars 1845).

437 A. Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *loc. cit.*, p. 608.

crépusculaires du nord ».[438] Ils cherchent les moyens d'atteindre sa vérité spirituelle intérieure en concevant « un volume où la lumière affirme sa présence énigmatique »[439].

Parmi ces expériences avec les effets de lumière, on trouve la mise en scène d'*Âmes solitaires* de Hauptmann, résumée dans une indication de Jarry : « […] des acteurs absolument adéquats à l'œuvre signifiée, dans le demi-deuil de la lampe verte sur les tables rouges où Vuillard a allumé la vie végétative qui fait si pâles les mains de Kaethe » (AS, I, pp. 1005-1006). On sent, dans cette mise en scène, l'influence de l'espace maeterlinckien, espace qui s'élabore autour d'une lampe. La lampe verte rappelle la lumière verte de *L'Intruse*, qui symbolise le lieu au-delà, le monde de morts. A l'inverse, « les tables rouges » représentent le monde des vivants. Influencés par l'esthétique maeterlinckienne, Lugné-Poe et Vuillard transforment l'espace scénique en un lieu de passage, en « un seuil vers l'au-delà »[440].

Le décor réalisé par Maurice Denis pour *Intérieur* de Maeterlinck[441] montre l'importance de la pénombre, sur scène comme dans la salle, pour la construction de l'idée symboliste du seuil. La scène représente « la façade d'une maison, seule, […] avec trois fenêtres ».[442] La « salle est noire, le devant de la scène est noir, et le fond derrière les fenêtres est faiblement éclairé par une lampe ».[443] Les personnages, isolés par la lampe et encerclés par la pénombre, habitent un « outre monde » dans lequel pénètre le regard du spectateur-rêveur, incarné dans la pièce par la figure du Vieillard : « Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, dit-il, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre ; et cependant je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore… ».[444] La mise en scène se fonde sur la juxtaposition de la lumière et de la pénombre. Entre les deux, les personnages-ombres « comme dans une lanterne magique qui serait mal éclairée, s'y dessinent et s'y meuvent vaguement ».[445]

L'esthétique de la disparition : Pelléas et Mélisande *et* La Vie muette

La fonction de la lumière change : elle crée une atmosphère mentale, c'est-à-dire intérieure, et non physique et extérieure ; au lieu de sculpter les corps et les visages des acteurs, elle les dissout, les

438 L. Becq de Feuquières, *L'Art de la mise en scène*, *op. cit.*, p. 254.
439 M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 79.
440 M. Losco-Lena, *ibid.,* p. 95.
441 14 et 15 mars 1895 au Nouveau-Théâtre. Selon la lettre de Sardou à Lugné-Poe, citée par Robichez, la mise en scène du spectacle a été dirigée par Lugné-Poe avec l'aide de Sardou (J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 364, n. 15).
442 G. Danville, cité in M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 109.
443 Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 18 mars 1890.
444 Maurice Maeterlinck, « Intérieur », *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, E. Deman, 1894, p. 122.
445 F. Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 18 mars 1890.

transforme en ombres, en projections. Mireille Losco-Lena explique : « Ce que le théâtre symboliste met en scène, c'est moins le néant ou le rien que le *mouvement* de raréfaction en vertu duquel le réel vacille et devient tout à la fois ombre et vision ».[446] Cette esthétique de la disparition serait impossible sans l'éclairage électrique. Blanc, il donne « aux figures un aspect cadavérique ».[447] Comme le démontre Nathalie Gillain, « propre à créer une qualité de pénombre diffuse et changeante, l'électricité permet à ceux-ci de « déréaliser » la scène pour y renforcer l'impression du mystère et n'y laisser entrevoir que de sombres et lointaines silhouettes, des *ombres* […] ».[448] La lumière électrique permet de réaliser la dramaturgie symboliste, restant fidèle à l'idéal de l'élimination de l'acteur, remplacé, selon la formule de Maeterlinck, « par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ».[449]

Tel est l'effet produit par l'éclairage dans la mise en scène de *Pelléas et Mélisande*, réalisée par Lugné-Poe en 1893. Un « au-delà maeterlinquois », comme le définit Francisque Sarcey, fidèle à sa manière ironique, s'ouvre avec un effet de demi-nuit :

> […] il fait à peu près nuit dans la salle. La scène est à demi éclairée d'une lueur crépusculaire. Nous entendons derrière la toile de fond des cris de femmes […].[450]

Le spectacle continue, l'obscurité aussi :

> La scène est toujours plongée dans l'obscurité ; la salle également. On est bien plus recueilli, quand on ne voit pas clair. Je découvre en m'écarquillant les yeux, une jeune fille assise au bord d'une fontaine et qui semble pleurer.[451]

Scène suivante : la jeune fille, Mélisande, est déjà une femme mariée ; Sarcey commence à s'habituer à la nuit impénétrable autour de lui. Quand Pelléas doit partir, après que Golaud, époux de Mélisande, découvre le secret de leur amour, Sarcey est prêt à donner « cent sous d'un rayon de soleil ». « Mais patience ! » se convainc-t-il. « Encore un petit effort ! Nous voilà au bout de notre plaisir ».[452] Puis vient la scène de la dernière entrevue des amoureux :

> Pelléas veut attirer Mélisande sous les arbres, dans l'ombre. Elle préfère rester dans une clairière, où la lune les enveloppe de sa pâle lumière. Ils se plaisent à regarder leurs ombres, qu'allonge énormément la lune, qui

---

[446] M. Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *op. cit.*, p. 40.
[447] Théodore du Moncel, *L'Eclairage électrique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 292.
[448] Nathalie Gillain, « La dramaturgie de la lumière et les effets de la technique dans le "premier théâtre" de Maurice Maeterlinck », *Textyles* [En ligne], 2005, pp. 26-27, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 14 août 2016. URL : http://textyles.revues.org/619 ; DOI : 10.4000/textyles.619
[449] M. Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *loc. cit.*, p. 335.
[450] F. Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 mai 1893.
[451] F. Sarcey, *idem*.
[452] F. Sarcey, *idem*.

> brille derrière eux. Mais, tandis qu'ils échangent entre eux des propos tantôt mélancoliques et tantôt passionnés, ils aperçoivent en face d'eux un fantôme qui les écoute ; c'est Golaud, caché derrière un arbre.[453]

Les effets de demi-nuit et le faible éclairage lunaire dissolvent les corps des acteurs, les transformant en « silhouettes qui projettent sur le rideau d'une lanterne magique »[454]. L'ensemble, résume le critique Robert Charvay, « demeure dans l'ombre et le regard flotte, indistinct, sur des entités de rêve ».[455]

Cette esthétique des ombres, on la rencontre aussi dans *La Vie muette* de Maurice Beaubourg (1894), dont le premier acte est joué dans « une ombre opaque », selon Achille Segard. « [De] la salle, remarque ce dernier, le spectateur ne voit évoluer que des ombres indécises ».[456] Dans le compte rendu du spectacle publié par *Gil Blas,* on trouve une description plus détaillée de l'influence de l'éclairage minimal sur la mise en scène et de celle-ci sur le spectateur :

> Quand l'action, ou, si vous aimez mieux, quand le rêve commence, nous sommes dans le petit salon d'un grand château, à la campagne, loin, loin. Il fait nuit, et la nuit qu'il fait est imperceptiblement éclairée par la pâle lueur d'une lampe posée sur un guéridon, une table, une console, je ne sais. Dans cette nuit, nous voyons deux ombres s'agiter, aller venir, frissonner. Ces ombres parlent. […] Nous avons l'impression très nette du mystère […]. L'une des ombres est partie ou plutôt s'est dissipée dans l'air de la nuit.[457]

L'éclairage crée ici chez le spectateur une expérience de la disparition, de la désincarnation de l'acteur. Il n'est qu'un fantôme qui se dissout « dans l'air de la nuit ». La faible lumière décompose la présence physique du corps de l'acteur, le transformant en vision et le rapprochant ainsi du monde de l'au-delà.

Loïe Fuller : le corps comme un écran mobile

L'esthétique de la disparition mise en valeur dans les mises en scène de *Pelléas et Mélisande* et de *La Vie muette* est symptomatique du théâtre symboliste. Pourtant, c'est la danseuse américaine Loïe Fuller qui, la première, propose au spectateur l'évènement scénique « comme une sorte d'écran vide, où chacun pouvait intégrer sa propre capacité d'évocation imaginaire ».[458] « La fée électrique », comme elle a été appelée par ses contemporains, fait ses débuts en France aux

---

453 F. Sarcey, *idem.*
454 F. Sarcey, *idem.*
455 Robert Charvay, « Pelléas et Mélisande », *L'Écho de Paris*, 17 mai 1893.
456 Achille Segard, « Théâtres », *La Plume*, 1894, p. 519.
457 *Sic*. Léon Bernard-Derosne, « Premières représentations », *Gil Blas*, 29 novembre 1894.
458 G. Lista, *Loïe Fuller, op. cit.*, p. 88.

Folies-Bergère, en 1892, avec quatre danses : *La Serpentine*, *La Violette*, *Le Papillon* et *XXXX*[459]. Le spectacle laisse les spectateurs bouleversés :

> La fleur de rêve est là qui se meut épanouie devant vous dans une fumée d'étoffes longues et légères au milieu de nuances mourantes et de transparences de gazes que le moindre mouvement soulève en nuages, lumineuse auréole qui déploie et replie autour de la danseuse le rythme blanc de ses bras nus. Est-ce une danse, est-ce une projection lumineuse, une évocation de quelque spirite ?... Mystère.[460]

L'étoffe utilisée par la danseuse ne souligne pas son corps comme les costumes de ballet classique, mais le fait disparaître, un effet qui serait impossible sans éclairage électrique. Ce tissu énorme devient un écran sur lequel la lumière, décomposée en arc-au-ciel de couleurs, est projetée, créant un décor modulé qui change sans cesse :

> Le tourbillonnement de ses voiles faisait vivre la forme dans l'éphémère d'une apparition-disparition qui, soumise au changement continu, se refusait à toute véritable fonction descriptive. Le papillon, la fleur, l'arc-en-ciel, l'oiseau, n'étaient pas reconstitués dans le cadre d'une imitation narrative, mais plutôt évoqués dans des formes idéales à travers des sculptures de lumière […].[461]

La fusion de la toile avec la lumière crée l'expérience du seuil, d'une quasi-disparition.

> La danse de Fuller, écrit Michail Yampolski, déplie en effet dans le lieu d'absence ou de disparition de la danseuse. Dans ce sens elle est toute pénétrée par la mort, par la 'désagrégation' quasi radioactive de la corporalité. [462]

Fuller devient un spectre, un fantôme, un être qui n'appartient pas au monde matériel. Il n'est donc pas étonnant qu'elle personnifie aux yeux de Mallarmé « la forme théâtrale de poésie par excellence », qui se pâme dans le « bain terrible des étoffes ».[463] La danseuse « illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d'ordre net et élémentaire ».[464]

> Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? furieux, la danseuse […] Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante çà et là de l'idée à la rampe […] voici rendue au Ballet

---

[459] La danse *XXXX*, également appelée *La Danse fantôme*, se développe un an plus tard en *La Danse blanche* (G. Lista, *Loïe Fuller, op. cit.*, p. 141).
[460] Jean Lorrain, « Causerie théâtrale », *Les Annales politiques et littéraires*, 5 février 1893, p. 89.
[461] G. Lista, *Loïe Fuller, op. cit.*, p. 88.
[462] Михаил Ямпольский, *Демон и лабиринт*, Москва, Новое научное обозрение, 1996, стр. 264. [Michail Yampolski, *Le Démon et le labyrinthe*, Moscou, Novoe nauchnoe obozrenie, 1996, p. 264. Ma traduction.] URL : http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/demon.txt_with-big-pictures.html
[463] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse : les fonds dans le ballet, d'après une indication récente », *Œuvres complètes*, v. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, pp. 175, 174.
[464] S. Mallarmé, « Autre étude de danse », *loc. cit.*, pp. 174-175.

> l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide. La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat.[465]

Fuller devient ainsi la danseuse idéale de Mallarmé, elle qui « *n'est pas une femme qui danse*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. » (Fig. 6).[466]

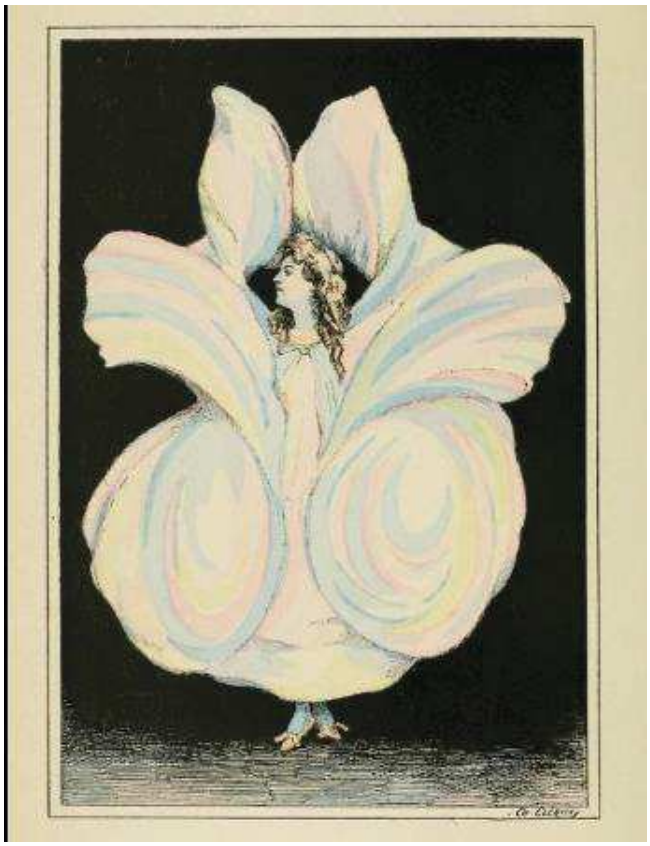


Fig. 6. Charles Clérice, *Loïe Fuller. La Danse serpentine*, 1893

La toile et l'effet fantôme

Le corps entoilé de Fuller fait penser au personnage de la pièce de Rachilde, *Madame la Mort* : la Femme Voilée. Incarnation de la mort, elle est

> […] entièrement voilée d'un voile gris poussière jeté sur une robe longue du même gris. Elle ne montre *jamais* ni ses pieds ; ni ses mains, ni son visage : elle est une apparence. Elle marche, se tourne, se meut sans

[465] S. Mallarmé, *ibid.,* pp. 175-176.
[466] S. Mallarmé, « Ballets », *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 171.

> un bruit, comme ferait une ombre, mais gracieusement. *Elle n'a pas l'aspect d'un revenant :* elle ne revient pas, elle n'a jamais été : c'est une forme et non un être.[467]

L'utilisation du voile permet de créer un corps liminal, qui se trouve toujours en tension entre le visible et l'invisible, émergeant de l'espace qui l'entoure et se dissolvant en lui.[468] Cette impression augmente avec l'intervention de la lumière.

Maeterlinck vise cet effet quand il évoque, dans son carnet de 1890, l' « [interposition] de tulles de gaze d'un ton neutre atmosphère indifférente » (1 juin 1890).[469] Denis Laoureux commente :

> Le tulle est la solution imaginée par Maeterlinck pour installer une distance entre le lieu virtuel de la scène et la réalité de la salle. […] Il n'est pas une trouée sur l'au-delà, mais une surface de projection sur laquelle des personnages désincarnés se dessinent.[470]

Dans *La Gardienne*, par exemple, devant la « toile malade » du fond qui décrit « un paysage du songe » et derrière un voile de gaze « se dessinaient des silhouettes vagues, qui étaient des acteurs ».[471] La mise en scène devient donc un tableau fluide, dont les composantes se mélangent et se transforment constamment. Le voile de gaze éclairé par la lumière électrique crée la confusion « entre les choses et les êtres »[472] Ainsi Henri Bauer écrit-il, à propos de la mise en scène de *La Gardienne* :

> Un décor estompé comme une image de vieux missel, un décor qui dans son discret hiératisme et ses couleurs de rêve, enveloppe les âmes de pénombre crépusculaire… Sur la scène, des formes étendant leurs gestes comme des rayons humains de pâle clarté…Telle est l'atmosphère de rêve qui divinement nous baigne, nous inspire, nous ôte à la terre, et crée, en cette salle de théâtre, le paradis de l'art aux horizons extatiques.[473]

---

467 Rachilde, « Madame la Mort : Note pour servir à la composition des personnages », *Théâtre*, Paris, Albert Savine, 1891, p. 37.

468 Ce que montre aussi une scène du roman *Les Hors nature* de Rachilde. Le personnage de Paul joue avec la soie de damas qui « se tordit, sous les nerveuses mains du jeune homme, en chose vivante ». « Chère illusion d'une illusion, l'appelle Paul, […] apparence de femme mille fois meilleure que la femme ». Abandonnée par lui à la fin de la scène, la soie redevient une belle étoffe, « une beauté morte » (Rachilde, *Les Hors nature*, Paris, Mercure de France, 1897, pp. 78-80).

469 Maurice Maeterlinck, « Agenda 1890 », Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, volume 2, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, coll. Archives du Futur, 2002, p. 1236.

470 *Sic.* Denis Laoureux, « Maurice Maeterlinck et l'invention d'un théâtre de l'image », in Roxane Martin et Martina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les Objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 285.

471 J. Lemaître, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, édition du soir, 24 juin 1894.

472 J. Lemaître, *idem.*

473 Henry Bauer, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 23 juin 1894.

Comme le Théâtre Libre, le théâtre symboliste va utiliser l'éclairage pour synthétiser les différents éléments de la mise en scène. Pourtant, dans son cas, la fonction de la lumière n'est pas de rapprocher le théâtre de la vie, mais bien au contraire de l'éloigner de la réalité en le plaçant sur le seuil de l'outre-monde.

Le carrefour « naturalo-symboliste » contribue donc à la transformation de l'éclairage en lumière. Comme le décor, l'éclairage cesse d'être un élément décoratif et reçoit une fonction dramatique : créer une atmosphère. Ainsi le mouvement naturalo-symboliste apporte-t-il au théâtre les premiers germes de la mise en scène moderne. Dans ce contexte, la lumière aide, d'un côté, à synthétiser l'espace scénique et le corps de l'acteur en une composition intégrale et, de l'autre, à imprégner le spectateur de l'évènement spectaculaire.

***

Par sa nouveauté, à la fois dramatique et scénique, la pièce *Ubu roi* s'inscrit dans les courants esthétiques de la fin du 19e siècle et situe son auteur, Alfred Jarry, auprès d'André Antoine, Paul Fort et Lugné-Poe, dans l'histoire de l'avant-garde théâtrale. Jarry partage avec les autres réformateurs de l'art dramatique la même aspiration à libérer le théâtre, à le rethéâtraliser, à retrouver ses origines. La différence entre lui et les hommes de théâtre naturalistes ou symbolistes est déterminée par le choix des moyens.

En effet, l'esthétique théâtrale symboliste, « […] refus de l'illusionnisme figuratif, simplification des moyens scéniques, collaboration des arts à une mise en scène synthétique, distanciation du jeu de l'acteur, exhibition des conventions théâtrales »,[474] évoque une certaine théâtralité. Cependant, même si, selon Sophie Lucet, « […] le théâtre symboliste se recommande d'abord et avant tout à la postérité par la nouveauté et l'originalité des solutions scéniques mises en œuvre, fondatrices de notre modernité théâtrale »,[475] son point de départ reste toujours littéraire.

La pensée théâtrale de Jarry se forme à une époque marquée par une crise de la représentation et du spectaculaire. Face au luxe de la scène institutionnelle, les nouveaux mouvements proposent une esthétique de la vérité (de la vie quotidienne ou de l'outre-monde poétique). Pourtant, au nom du combat contre le théâtre institutionnel les naturalistes comme les symbolistes détruisent le théâtre même. « En déclarant la guerre à toutes les conventions, [Antoine] a détruit aussi celles qui fondent le théâtre comme l'art, » constate Georges Lerminier.[476] Et il ajoute plus tard : « Si Antoine détruit le théâtre en l'inféodant à la vie, les symbolistes, en le mettant d'abord au service de la poésie pure, du verbe-roi, n'y voient plus qu'un instrument, dont la dignité est de donner un corps au rêve du poète ».[477] Jarry s'attachera à retrouver une théâtralité du théâtre, se tournant vers la bouffonnade, le cirque, et surtout le théâtre de marionnettes.

De plus, à la même période, les marionnettes renaissent sur la scène du Petit Théâtre (créé en 1888) et le théâtre d'ombres au cabaret du Chat-Noir. Le théâtre de marionnettes se transforme en laboratoire pour les nouvelles recherches esthétiques, alors que la marionnette devient un outil pour repenser l'art de l'acteur, jusqu'à la proclamation de la marionnette comme acteur idéal.

---

474 S. Lucet, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes*, *op. cit.,* p. 5.
475 S. Lucet, *ibid.,* p. 6.
476 G. Lerminier, « Le théâtre français », *loc. cit*, p. 1084.
477 G. Lerminier, *ibid.,* p. 1093.

II. Le théâtre de marionnettes

L'apparition du personnage du père Ubu, un homme-marionnette, sur la scène du Théâtre de l'Œuvre en 1896, marque l'un des points culminants du théâtre de marionnettes au 19e siècle. Si, comme le rappelle Paul Fournel, Polichinelle, Punch et Kasperl appartiennent à la première grande éclosion de marionnettes européennes et Guignol à la seconde,[478] Ubu relève certainement de la troisième. Celui-ci absorbe en lui les traditions des marionnettes populaires, surtout celles à gaine, les fusionnant avec les pratiques des marionnettes littéraires.

Comme les autres hommes de lettres de son époque, Jarry est attiré par le petit acteur en bois, qui propose une alternative au théâtre d'acteurs. La marionnette est une porte vers l'enfance, vers la naïveté primaire, vers un monde où tout est permis et possible. De plus, la modestie et la simplicité des moyens qu'elle réclame la rendent disponible pour quiconque veut s'essayer à la scène théâtrale. Ainsi George Sand écrit-elle dans ses mémoires :

> De toutes les manières de s'amuser à la campagne ou dans les salons, la plus émouvante et la plus artiste est certainement le théâtre […] Le théâtre toujours possible est celui des marionnettes, parce qu'il réclame peu

[478] « Guignol appartient à la seconde grande éclosion de marionnettes européennes. La première avait libéré Punch, Kasperl, Polichinelle, la seconde nous donnera toutes les grandes marionnettes régionales : Lafleur en Picardie, les Cabotans à Amiens, Jacques à Lille, Barbizier à Besançon et Guignol à Lyon. » (Paul Fournel, « Le Guignol lyonnais », in Paul Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1995, p. 32)

> d'espace, de moindres frais et une seule personne, deux tout au plus, pour manier les personnages et tenir le dialogue.[479]

Au cours du 19e siècle, le théâtre de marionnettes, surtout italien, éveille la curiosité de quelques intellectuels, parmi lesquels George Sand, Stendhal, Théophile Gautier, ou encore Charles Nodier. Ils s'intéressent à tous les aspects de cet art populaire, de son esthétique à son histoire, en passant par sa technique. En 1852, avec la publication de l'étude de Charles Magnin intitulée *Histoire des marionnettes en Europe : depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours*, les marionnettes deviennent un objet de recherche historique.[480]

Ainsi est introduite, au cours de la deuxième moitié du 19e siècle, une nouvelle forme, littéraire, du théâtre de marionnettes. D'abord divertissement de salon, la marionnette littéraire évolue vers le domaine des Arts. Alors que, vers la fin du 19e siècle, le théâtre de marionnettes populaires traverse une crise, l'esthétique de la marionnette trouve une nouvelle vie dans le théâtre moderne et le théâtre des avant-gardes.

Alfred Jarry, de son côté, circule entre la marionnette populaire et la marionnette littéraire. Il est donc indispensable, pour comprendre comment le projet théâtral de Jarry synthétise ces deux traditions, d'introduire les deux mouvements, leur évolution au cours du siècle, leurs formes les plus répandues, leur répertoire et leur esthétique, afin d'évoquer leurs points communs et leurs différences.

---

[479] George Sand, *Dernières pages*, Paris, Calmann Lévy, 1877, pp. 123, 125.
[480] Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe : depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy frères, 1852 (réédition- 1862).

a. Les marionnettes populaires

Pendant la dernière décennie du 19e siècle et la première du 20e siècle, la question de la situation difficile des théâtres de marionnettes émerge, dans la presse comme parmi les hommes de lettres. Le sentiment dominant est celui de la nostalgie à l'égard de la France de jadis, plus naïve. Georges Izambard, correspondant pour le *Grand Echo du Nord*, écrit dans un article consacré aux marionnettes lilloises (paru le 23 janvier 1893) : « En maint endroit de Lille, vous en trouverez encore, mais hâtez-vous, car presque chaque jour s'éteint ici ou là, la lampe fumeuse d'un de ces impresarii du sous-sol ».[481] Et le reporter du *Progrès illustré* lyonnais regrette l'ancien Guignol, qui avait « une allure plus décidée, plus crâne », qui « était la vie et l'âme des pièces du vieux répertoire ».[482] Gustave Kahn, à son tour, dans la préface à une pièce du répertoire de Polichinelle (publiée en 1906), constate la disparition de « ces joyeuses petites bâtisses blanches et rouges, […], [de] ces petits théâtres qui […] attiraient vers leurs chaises tant d'enfants et aussi de jeunes mères, aux Tuileries, aux Champs-Elysées, au Luxembourg ».[483]

Les causes de cette disparition sont diverses. Pour les théâtres régionaux, c'est souvent le dialecte local que parlent les marionnettistes et qui n'attire plus les foules.[484] La vogue du café-chantant et du music-hall à la fin du 19e siècle, suivie de l'apparition du cinéma, détourne le public des théâtres de marionnettes. Certains marionnettistes tentent d'adapter leurs spectacles en fonction de ces nouvelles attentes. Ainsi, après la perte de son théâtre en 1905, la famille de marionnettistes ambulants Pajot change son nom pour celui de Walton et regagne sa popularité avec des numéros de cirque et de music-hall ; d'autres, comme Pitou, décident même de renoncer aux marionnettes et d'utiliser leur baraque foraine pour des projections cinématographiques.

Pourtant, Ubu, qui lance ses jurons depuis la scène du Théâtre de l'Œuvre en 1896, n'est pas né du néant. Il est l'héritier direct de Polichinelle et de Guignol. Globalement, il n'y a pas de lien entre un type de marionnette spécifique et Jarry. La Bretagne, où il a passé son enfance, n'a pas de tradition régionale du théâtre de marionnettes. Cependant, plusieurs indices apparaissant au fil de ses textes prouvent sa connaissance des scènes traditionnelles. Ainsi écrit-il, dans *Le Surmâle* :

---

481 Georges Izambard, « Les marionnettes lilloises », *Le Grand Echo du Nord et du Pas-de-Calais*, 23 janvier 1893.

482 « Au théâtre-guignol », *Le Progrès illustré*, 29 octobre 1892, p. 8, in *Documents pour servir à l'histoire de la marionnette lyonnaise : [articles de presse] recueillis...de 1879 à [ca. 1909]*, Musées Gadagne, cote E 87 M.

483Gustave Kahn, « Guignol est mort !.. », in Didier Plassard (dir.), *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004, p. 123.

484 Ainsi Delannoy écrit-il sur Nassez, l'un des marionnettistes lillois : « [il] ne parlait que le patois de Lille et, personnellement, je ne l'ai jamais entendu s'exprimer autrement que dans notre ancien dialecte que l'époque ne voulait plus connaitre » (L. Delannoy, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*, *op. cit.*, p. 54).

« Non point de ces gendarmes horrifiques et moustachus, contre qui Guignol aguerrit notre enfance […] » (Sm, II, p. 234). L'un des textes du recueil *les Minutes de sable mémorial* porte le titre « Guignol ». Il est fort probable que Jarry ait vu les spectacles des marionnettistes forains. Toutefois, ses premières expériences avec les marionnettes s'inscrivent plutôt dans la catégorie de la pratique familiale (castelet de marionnettes à gaine, théâtre d'ombres, figures plates découpées dans des journaux ou des planches imprimées).

Pour ces raisons, le panorama des théâtres de marionnettes français au 19e siècle (marionnettes régionales, Polichinelle parisien, et surtout théâtres ambulants) aide à comprendre les influences possibles de la marionnette populaire sur Jarry.

La marionnette régionale et son théâtre

Dans l'histoire du théâtre de marionnettes populaires, le 19e siècle est marqué par l'apparition des marionnettes régionales. Guignol à Lyon, Jacques à Lille, Lafleur à Amiens sont les héritiers directs de la Révolution. Ils parlent le dialecte local et représentent le petit peuple de la région. Ils sont tous les descendants de Polichinelle, qui est à son tour l'héritier du Maccus romain et du Pulcinella italien. Néanmoins, pour Charles Magnin, Polichinelle est « un type entièrement national ».[485] Pour Augustin Challamel, il est l'archétype « de l'humeur gauloise ».[486] Auguste Avril, à son tour, trouve des racines gallo-romaines chez Guignol, « le polichinelle de nos pays ».[487]

Au cours du 19e siècle, on peut donc constater un double mouvement : d'une part, la marionnette populaire est dévalorisée et marginalisée par rapport à la culture officielle ; d'autre part, elle est investie comme symbole culturel et devient ce que Pierre Nora appelle « un lieu de mémoire » des identités collectives, régionales ou parfois nationales. En effet, si pour Nora « [ces] lieux, il [faut]les entendre à tous les sens du mot […]de l'objet le plus matériel et concret […], au plus abstrait et intellectuellement construit »[488], il nous paraît évident que Polichinelle ou Guignol s'inscrivent parfaitement dans cette optique.

485 Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, *op. cit.*, p. 127.
486 Augustin Challamel, *Les Amuseurs de la rue,* Paris, Librairie Ducrocq, 1875, p. 36.
487 Auguste Avril, *Saltimbanques et marionnettes ; impressions*, *digressions et récits*, Paris, M. Lévy frères, 1867, pp. 293, 294.
488 P. Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *loc. cit.*, p. vii.

Polichinelle, « ce Don Juan populacier, ce bossu sensuel et ronronnant comme un matou »[489]

Le Polichinelle français n'est pas spécifique à Paris, mais va se développer en tant que marionnette principalement associée à la capitale.[490] Il possède une double bosse, un chapeau tricorne, un costume multicolore, couvert de paillettes d'or. Pour le caractère du personnage, Ernest Maindron le décrit ainsi : « Bon vivant, fort buveur, sans vergogne, de langage libre et d'une gaieté inaltérable ».[491] Polichinelle est armé du bâton avec lequel il frappe sa compagnie, la mère Gigogne, le gendarme, le diable. Dans un article du *Figaro* daté du 13 mars 1864, l'auteur écrit à propos du spectacle de Polichinelle : « […] Polichinelle berna, conspua, rossa, pendant une demi heure sa femme, son propriétaire et le commissaire. – la famille, la société et la loi ; - pour se délasser il battit comme plâtre un chat résigné et débonnaire […] ».[492] (Fig. 7)



Fig. 7. A. Grippa. *Polichinelle menaçant un diable, un chat et un commissaire de police. Scène de théâtre de marionnettes*, s.d.

489 Fr. Magnard, « Humble Supplique à MM. Les Censeurs », *Le Figaro*, 13 mars 1864.
490 Selon Alain Recoing, Pulcinella (né à Naples pendant la Renaissance) « se francise par l'intermédiaire de Giovanni Briocci, venu s'installer au Pont-Neuf, et devenu Jean Brioché. Polichinelle, à Paris, adopte une double gibbosité et la tenue de matamore d'un capitaine espagnol. Rapidement populaire, les descendants et les concurrents de Brioché le font triompher aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Aux thèmes d'actualité ou aux parades des bateleurs, la satire féroce de Polichinelle préfère bientôt la lutte ouverte contre les privilèges des comédiens français et italiens et de l'Opéra. […] La gloire de Polichinelle et des marionnettes se prolonge pendant vingt ans, jusqu'à ce que la virtuosité technique de la mise en scène, imitée des vrais théâtres, vienne détrôner la satire et tuer le contact direct des personnages avec leur public. » (Alain Recoing, « Les marionnettes », G. Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, *loc. cit.*, p. 1473) Sur Polichinelle, voir Didier Plassard (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, Milan, Silvana Editoriale, Lyon, musées Gadagne, 2014.
491 Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols*, Paris, Félix Juven, 1900, p. 113.
492 Fr. Magnard, « Humble Supplique à MM. Les Censeurs », *Le Figaro*, 13 mars 1864.

Dans le théâtre de Polichinelle (comme dans celui de Pulcinella ou de Punch), on utilise *la pratique*, « l'espèce de petit sifflet de métal dont se sert celui des teneurs de marionnettes qui fait parler Polichinelle, et qui donne au langage de celui-ci un caractère si étrange et si particulier ».[493] Les « intonations variées qu'on obtient et surtout des sons éclatants et stridents » sont devenus l'une des caractéristiques du personnage.[494]

Dans l'article « Les Deux Polichinelles » paru en 1828, le Polichinelle de l'époque est comparé avec le Polichinelle classique, celui qui chassait le diable, manipulé par les Brioché. Le nouveau Polichinelle « n'est que le Polichinelle bâtard ». Il est « le Polichinelle romantique […] dont on ne voit que le buste, et qui ne peut se mouvoir qu'entre deux sales planches ; malheureux histrion, qui ne peut faire le plus petit saut sans se briser la tête au ciel de son théâtre ».[495] Ce Polichinelle est accompagné par un chat, qu'il frappe à chaque occasion.[496] Il en existe deux types : marionnette à gaine et marionnette à tringle.

Le plus ancien castelet de Polichinelle dont nous ayons connaissances pour cette époque est celui de la dynastie Guentleur, installé au carrefour Marigny. Vers 1818, le premier Guentleur déplace son castelet portatif aux Champs-Elysées, où son héritier, Guentleur II, 30 ans plus tard, établit un castelet fixe. Selon John McCormic,

> Guentleur II introduisit des spectacles de marionnettes à tringle et son théâtre prit le nom du « Vrai Guignolet ». C'est à ce moment que Guignol arriva à Paris et rentra dans le répertoire de Guentleur. Polichinelle commença à s'effacer, mais le Guignol parisien reprit certains aspects de sa férocité. […] Après la guerre de 1870-1871, Guentleur III a supprimé les marionnettes à tringle, mais il a doté le Guignol parisien, d'un fils, Guillaume.[497]

De l'autre côté de l'avenue Marrigny, en face du Vrai Guignolet, il y eut l'autre célèbre castelet dans lequel on jouait Polichinelle : le Vrai Guignol d'Anatole, établi par Pierre Durand, un acteur lyonnais installé à Paris en 1836. Selon Paul Foutoulieu,

> Chez *Anatole* (au *vrai Guignol*), les marionnettes jouent de petites comédies très morales, où les coups de

493 Article « Pratique », *DHP*, pp. 615-616.
494 J. M. Petite, *Guignols et marionnettes : leur histoire*, Paris, Société d'édition et de publications, 1911, p. 201.
495 « Les deux Polichinelles », *Le Figaro : journal littéraire*, 12 octobre 1828, p. 2
496 On possède plusieurs témoignages sur les scènes de Polichinelle avec le chat. Voici l'un d'eux : « Polichinelle était en scène dans son théâtre en plein vent, et il distribuait ses coups de bâton à tout le monde, sans même épargner le commissaire. Tout à coup le bâton de Polichinelle dévie et va frapper le chat du régisseur, magnifique angora qui est dressé à se tenir accroupi sur le bord du théâtre. Le matou, qui n'entend pas raillerie, saute sur Polichinelle, le mord, l'égratigne, lui arrache ses paillettes d'or et la moitié de sa bosse de devant. » (Argus, « Chronique », *La Semaine des familles*, 30 janvier 1875, p. 704)
497 John McCormick, « L'esprit de Pulcinella avant et depuis l'invention de la tradition », D. Plassard (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort*, *loc. cit.*, p. 28.

> trique sont presque inconnus. [...] Il affiche à la porte le programme du spectacle, comme les vrais théâtres, et joue avec ses marionnettes des pièces en trois actes mêlés de couplets. Après Anatole, il faut tirer l'échelle. Il dit lui-même qu'il a vingt voix. [Il] a composé une quarantaine de pièces, dont la plus récente est le *Voyage du Père Cassandre*.[498]

Challamel nous procure quelques détails sur l'espace de ce théâtre en plein vent : les spectateurs sont assis sur des bancs peints et sur des chaises, et on trouve des « piquets de fer auxquels tient la corde qui forme l'enceinte réservée au public payant ».[499]

Il faut noter que Polichinelle ne joue pas uniquement dans les castelets des jardins. Sous forme de marionnette à fils, il apparaît sur la scène du Théâtre Séraphin et du Théâtre-Miniature. Au Théâtre-Miniature, il s'agit d'un Polichinelle amélioré, qui a même son propre journal, dans lequel il se présente ainsi :

> Vous m'avez vu souvent aussi au Théâtre Guignol, mais là, je ne me montre pas toujours sous un aspect bien séduisant ; je suis ivrogne, menteur, voleur ; je bats Cassandre, je bats Pierrot […] Ici, au contraire, je veux être un Polichinelle brillant, paré, pailleté de dorures ; je veux être un Polichinelle aimable, poli, bien élevé, aimant les enfants, mais sachant les gronder quelquefois, ainsi que je le faisais au THEATRE-SERAPHIN.[500]

Dans le castelet de jardin, comme dans le théâtre fixe, Polichinelle passe graduellement de personnage central à présentateur du spectacle. Il est éclipsé par Guignol, « au point où le nom de Guignol, comme celui de Pulcinella ailleurs, a pu indiquer n'importe quel spectacle de marionnettes ».[501]

Le Guignol lyonnais, « un spécimen des sept péchés capitaux »[502]

> Il résume en lui toutes les disparates, voluptueux comme don Juan, glouton comme Falstaff, fourbe comme Sganarelle, rusé comme Panurge. L'optimisme du docteur Pangloss fleurit sur ses lèvres. Battu quelquefois, il est toujours content. Faisant une guerre sournoise aux gabelous, aux gendarmes, il marche dans la société à la manière d'un *outlaw*. Et cependant il n'est pas odieux. On lui pardonne toutes ses fredaines ; elles excitent le rire, jamais l'indignation. […] bref, nous avons devant nous l'homme minuscule avec ses qualités et ses défauts.[503]

Voilà le portrait de Guignol dessiné par Auguste Avril en 1867.

---

498 Paul Foutoulieu, « Les marionnettes de Paris », *Le Figaro*, 15 septembre 1875.
499 A. Challamel, *Les Amuseurs de la rue, op. cit.*, p. 171.
500 Polichinelle, « Les trois saluts de Polichinelle », *Polichinelle. Journal-programme du Théâtre Miniature*, n. 1, 1872, BnF, département Littérature et art, inv. YF-142, p. 2. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455695f/f2.image
501 J. McCormick, « L'esprit de Pulcinella avant et depuis l'invention de la tradition », *loc. cit.*, p. 28.
502 A. Avril, *Saltimbanques et marionnettes*, *op. cit.*, p. 296.
503 A. Avril, *ibid.,* pp. 296-297.

Le père de Guignol, Laurent Mourguet (1769-1844), était un tisserand lyonnais qui, comme ses confrères, resta sans travail quand la Révolution s'installa à Lyon. Vers la fin de l'année 1797, à la recherche d'un emploi, Mourguet devient arracheur de dents. Pour attirer la clientèle, il crée un petit castelet avec quelques marionnettes à gaine (suivant ainsi la tradition lancée par Brioché). En 1804, les marionnettes deviennent une entreprise indépendante et Mourguet un marionnettiste professionnel. Entre 1804 et 1808, il manipule ses marionnettes dans les jardins du Petit-Tivoli, s'installant en hiver au rez-de-chaussée de l'immeuble dans lequel il habite. Après avoir débuté avec Polichinelle, il le remplace vite par Guignol : le nouveau personnage entre sur la scène du castelet.

Par convention, on considère que Guignol est né vers l'année 1808. Pourtant, comme le note Paul Fournel, il n'existe aucune « trace officielle d'un théâtre Guignol dans Lyon avant 1838 mais il est très probable que la poupée existait déjà dans les années 1815-1820 ».[504] C'est une marionnette à gaine qui représente un lyonnais typique : il travaille beaucoup, gagne peu, mais malgré sa vie difficile, il est gai et a bon cœur. Son comique repose sur son accent lyonnais et ses jeux de mots, qu'il « écorche invariablement ».[505] Dans le répertoire classique, il incarne le domestique, le marchand, le canut (l'ouvrier de soie à Lyon) et même une personne sans profession. Voici comment il se présente dans la plus célèbre pièce de son répertoire, *Le Déménagement* :

> ah ! Guignol, Guignol le guignon te poursuit d'une manière bien rébarbative. J'ai beau me virer d'un flanc et l'autre[506], tout va de traviole chez moi… J'ai ben changé quarante fois d'état j'ai peux réussir à rien… J'ai commencé par être canut comme mon père […].[507]

Il a une femme, Madelon, et l'indispensable comparse, Gnafron (qui est véritablement né à l'époque Polichinelle de Mourguet, c'est-à-dire avant Guignol).

Jusqu'en 1820, Mourguet travaille seul, à part quelques collaborations avec un compère occasionnel. En 1820, Guignol devient une entreprise familiale : Mourguet embauche ses enfants, Etienne 1er, Rose-Pierrette et, un peu plus tard, Claude-Louis-François Josserand, le mari de cette dernière. L'année 1840 marque une nouvelle étape de l'évolution de Guignol. Mourguet parti à la retraite, Guignol se sépare de son père et devient une formule indépendante. Au début, les

504 P. Fournel, *L'Histoire véritable de Guignol*, *op. cit.*, p. 26.
505 Louis Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Paris, Calmann Lévy, 1892, p. 113.
506 Me tourner d'un côté et de l'autre.
507 « Le Déménagement », manuscrit signé par Etienne Piegag et daté de 1887, le Don du Grataloup, Lyon, Musées Gadagne, inv. (9) 98.11.41.1.

descendants directs ou par alliance de Mourguet héritent du personnage, avant que celui-ci ne trouve peu à peu de nouveaux maîtres à Lyon et, plus tard, à Paris. Entre 1840 et 1870, Guignol connaît une expansion étonnante : « De nouveaux théâtres s'ouvrent, le nombre des manipulateurs et des poupées s'accroît brutalement et cette rapide expansion fait éclater le cadre étroitement régional de la diffusion du spectacle ».[508]

Le répertoire de Guignol, basé sur l'actualité, attire les ouvriers lyonnais pour lesquels le théâtre devient la gazette de quartier, qui parle de leur vie, de leur métier, de leur ville. Naturellement, les autorités voient dans les marionnettes un danger à la stabilité politique de la région. Guignol est soumis à une censure d'ordre essentiellement politique. Essayant de limiter l'expansion de son influence, le Préfet du Rhône publie en 1851 un arrêté qui oblige à obtenir une autorisation officielle pour ouvrir un castelet et pour jouer une pièce à Lyon.

Cependant, la censure rend involontairement un grand service à Guignol, car c'est grâce à elle que l'on possède aujourd'hui certains de ses textes. Les premières pièces de Guignol étaient des improvisations orales, modifiées selon l'actualité de jour et le goût de public. La censure oblige les marionnettistes à mettre ces simples canevas par écrit et à s'en tenir aux textes approuvés (ce qu'ils ne firent jamais). Ainsi apparaît le premier groupe des textes de Guignol, les manuscrits Vuillerme-Dunand, visés entre 1852 et 1853.[509]

Le premier théâtre Guignol était un sous-sol en bordure de la rue Ecorche-bœuf. C'était un café tenu par Jean-Antoine Condamin, dans lequel ont joué successivement Claude Josserand, ses fils Laurent et Louis Josserand, Vuillerme-Dunand, Delisle et Minne. Paul Bertnay propose une description du théâtre Guignol, rue Ecorche-Bœuf :

> Quelle merveille de couleur locale que cette entrée par la rue Port-du-Temple qui s'appelle aussi, entre vieux, rue Ecorche-Bœuf, ce corridor qui descendait, à la façon d'un couloir de cave, ce coude brusque et, de l'autre côté de la porte à double battant, cette salle incomparable, d'un spectacle unique. Elle avait pour spécialité de ne pas connaître le luxe nuisible de la moindre fenêtre ou du plus petit soupirail. […] Dans ce

[508] P. Fournel, *L'Histoire véritable de Guignol*, *op. cit.*, p. 45.

[509] Le second groupe de textes est le recueil *Théâtre lyonnais de Guignol* en deux volumes, par Jean-Baptiste Onofrio (publiés en 1865 et 1870). Dans son introduction à la publication de 1865, Onofrio souligne que Mourguet a souvent donné ses textes aux autres artistes et que les mêmes canevas ont continué d'être joués par ses descendants : « L'œuvre primitive a ainsi forcément subi des additions, des retranchements, des modifications sans nombre, et elle a reçu l'empreinte d'époques très différentes, ce qui, à la vérité, convient pleinement à ce genre dramatique où l'anachronisme égare doucement l'esprit du spectateur dans les domaines de la fantaisie » (Jean-Baptiste Onofrio, *Théâtre lyonnais de Guignol*, Marseille, Lafitte reprints, 1978, p. XV). Malheureusement, Onofrio s'accorde ainsi la liberté de « corriger » les textes originaux, éliminant les textes qui lui paraissaient inappropriés aux salons ou remplissant ce qu'il considérait comme des lacunes avec des « prothèses » littéraires. Par conséquent, désireux de sauver de l'oubli l'héritage de Mourguet, Onofrio nous lègue en réalité une image partielle et déformée de ce dernier.

> caveau […] luxueusement tapissé d'un papier rouge, où cinq ou six femmes, découpées dans un autre papier gris, avaient la prétention mal justifiée de représenter les différentes parties du monde, on s'empilait avec délices.[510]

Puis Condamin vend son établissement à Pierre Rousset, le premier artiste à être aussi propriétaire. Vers la fin des années 1880, Rousset transfère son théâtre sur le quai Saint-Antoine. Joseph Mercier lui succède et s'installe en 1898.[511]

On possède trois images du théâtre Guignol, qui permettent de restituer la mécanique du spectacle : *Le Théâtre de Guignol* de Cosson, *Rousset et ses marionnettes* de G. Girrane et *Le Guignol lyonnais* d'Albert Bellenger (Fig. 8, 9, 10).[512] *Le Théâtre de Guignol* montre fort probablement un castelet installé dans le jardin (on distingue les silhouettes des arbres). Les deux autres images représentent le Guignol de Rousset, c'est-à-dire un théâtre fixe.



Fig. 8. Cosson, *Le Théâtre de Guignol*

[510] Paul Bernay, cité in E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, pp. 236-237.
[511] « Le cinquantenaire du théâtre Mourguet », *Le Nouvelliste*, 28 février 1937. Fonds Pitou, MuCEM, Marseille, « Coupures de presse s.d. : Coupures diverses (coll. Paul Pitou) », inv. 93P/38.
[512] *Le Théâtre de Guignol* de Cosson, gravure d'après un dessin d'Eustache Lorsay, est publié dans *Magasin pittoresque* en 1870 ; *Rousset et ses marionnettes* de G. Girrane est daté du dernier quart du 19e siècle ; enfin *Le Guignol lyonnais* d'Albert Bellenger est paru dans *L'Illustration* en 1885.

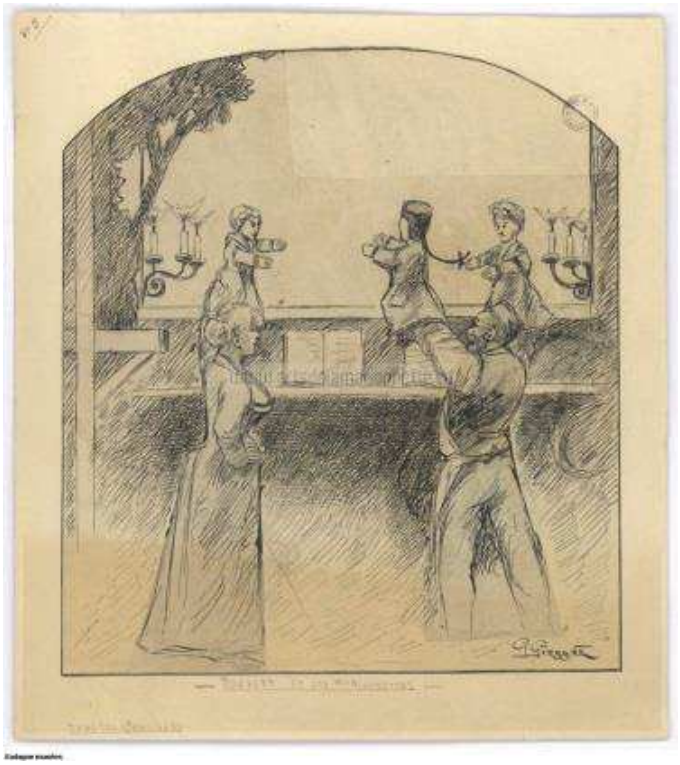


Fig. 9. G. Girrane, *Rousset et ses marionnettes*



Fig. 10. Albert Bellenger, *Le Guignol lyonnais*

Sur les trois images, on voit un paravent ou un panneau qui cache le manipulateur et une planche horizontale, la « bande », sur laquelle le marionnettiste place les accessoires, les marionnettes et le texte. Le dessin de Lorsay montre une équipe de trois montreurs, deux hommes et une femme. On aperçoit aussi un homme qui se trouve sur le seuil de la baraque, un assistant ou peut-être un spectateur trop curieux. Les coulisses sont immortalisées par Lorsay dans le feu de l'action : trois marionnettes sur la scène, dont l'une, opérée par la femme, attend son entrée, alors qu'une marionnette « morte » repose sur la bande. Les autres marionnettes qui participent au spectacle sont en attente sur une corde. Ce système sera remplacé par un système d'accrochage sur crochets et anneaux, comme celui qui apparaît dans la peinture de Bellenger, où l'on voit une dizaine de marionnettes pendues par leurs robes.

L'esquisse de Girrane et la gravure de Bellenger témoignent d'un éclairage à la bougie, de l'utilisation de livrets de texte et de la dynamique de travail entre les deux marionnettistes. Sur ce dernier point, Bellenger ajoute une précision hiérarchique, puisque c'est l'homme qui tourne les pages et contrôle ainsi le rythme du spectacle. La femme ayant une main libre ne l'utilise ni pour passer une marionnette, ni pour manipuler un autre personnage, ni pour tourner les pages.

Pierre Rousset dépossède Guignol de son véritable emploi. Avec un répertoire consistant en « des parodies de nos grands opéras, de nos meilleurs drames et de nos plus fines comédies », Guignol perd tout contact avec ses origines.[513] Pire encore, la popularité de ce nouveau Guignol oblige tous les guignolistes de Lyon à se mettre à la parodie pour ne pas perdre leur clientèle. Puis, émigré à Paris « où il supplante à peu près définitivement Polichinelle, [Guignol] perd peu à peu son caractère original pour n'être plus, de nos jours, qu'un héros, fort édulcoré, des spectacles enfantins ».[514]

Le Lafleur amiénois

Le Lafleur amiénois est une marionnette à tringle. Selon Ernest Maindron, ce type est né vers 1810.[515] Voici son portrait donné par H. Daussy en 1876 :

> Il est toujours jeune, privilège bien envié de ceux qui ne le sont plus, grand, fortement charpenté, remarquablement jambé. Il a le visage plein, le teint coloré, la bouche rieuse, la physionomie ouverte.
> Il porte [...] le costume du XVIIIe siècle : chapeau à claque bordé de rouge, habit à la française, jabot, gilet fond blanc à grands ramages [...].

[513] Pierre Rousset, cité in L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.*, p. 136.
[514] A. Recoing, « Les marionnettes », *loc. cit.*, p. 1477.
[515] E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, p. 246.

> Au moral il a, comme valet, les vices de son état. [...] Il est menteur. Il aime à boire, à bien manger [...]
> Inutile de dire qu'il parle picard à pleine bouche. C'est un des éléments essentiels du comique dans les rôles de Lafleur. [...]
> Lafleur est un paysan.[516]

Edouard David souligne que, contrairement à Polichinelle, Lafleur, « par sa ruse, par son esprit, par sa plastique, domine et commande ». Il n'a pas de bâton, son pied lui suffit. Lafleur, comme Guignol, a une épouse : Sandrine.

Lafleur est un personnage indispensable de la *bouffondrie* picarde, une scène comique qui suit la pièce principale dans les *cabotins*.[517] Dans le *cabotin*, selon Maindron, « on donne un peu tous les genres de spectacle : le vaudeville, le drame, l'opéra-comique et la "grande opéra" ».[518] Edouard David précise que ces deux derniers genres ont disparu dans les années 1870.[519] On joue également les pièces modernes : *Michel Strogoff*, *La Princesse Elisa* et *Cyrano de Bergerac*.

Les *cabotins* de Lafleur ont été aménagés « dans le rez-de-chaussée de maison, occupant une surface variant de 40 à 100 mètres carrés ». Le fond, 15 à 30 mètres carrés, était réservé à la scène, au matériel et aux marionnettes :[520]

> Voici donc nos acteurs pendus à la muraille ; un fil de fer solidement fiché dans la tête, les pieds et les mains noués à des ficelles minces qui servent à les faire mouvoir et à leur permettre de joindre ainsi le geste, l'action à la parole.[521]

Les marionnettes sont manipulées, selon David, par trois marionnettistes : « [le] directeur, la directrice et un joueur attitré, personnel vivant de ces théâtres », qui sont placés « derrière la coulisse de fond ».[522] Les décors sont brossés grossièrement. Au contraire des marionnettes, construites et réparées par le propriétaire, le dessin des décors est confié à « quelque peintre de bâtiments du quartier ». L'aménagement de l'éclairage scénique ressemble à ce qu'on a vu chez

---

516 H. Daussy, cité in E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, pp. 248-249.
517 Nous utilisons ici le terme « cabotins » selon l'orthographe et dans le sens où il est utilisé chez Ernest Maindron : « Les *Cabotins*, ce sont les théâtres sur lesquels Lafleur donne ses représentations » (E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, p. 245). Edouard David orthographie le mot « cabot**a**ns » et donne une signification légèrement différente : « *Chés cabotans*, on le comprend aisément, sont employés, par synecdotique, pour l'ensemble du théâtre : local, personnel, décors et accessoires » (Edouard David, *Les Théâtres populaires à Amiens : Lafleur est-il picard ? Cabotins et marionnettes*, Amiens, Impr. De Yvret et Teller, 1906, p. 1). Alain Recoing, à son tour, utilise le terme « cabotans » pour désigner les marionnettes picardes (A. Recoing, « Les marionnettes », *loc. cit.*, p. 1477).
518 E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, p. 246.
519 E. David, *Les Théâtres populaires à Amiens*, *op. cit.*, p. 14.
520 E. David, *ibid.,* p. 6.
521 E. David, *ibid.,* p. 7.
522 E. David, *ibid.,* p. 9.

Guignol : « deux lampes pareilles disposées dans des ouvertures pratiquées l'une à droite, l'autre à gauche ».[523]

Le Jacques de Lille

Le Jacques de Lille, comme Lafleur, est une marionnette à tringle, mais contrairement à lui, il est armé, comme Polichinelle et Guignol, d'un bâton. Il parle le patois de Lille et représente un type de serviteur fidèle, qui punit le vice et récompense la vertu.[524] Léopold Delannoy le décrit ainsi :

> Jacques n'est ni fourbe, ni menteur ; il n'est pas poltron, bien au contraire ; il est doué d'une bravoure froide et réfléchie qui le porte à bien considérer le danger de toute entreprise dans laquelle il veut ou doit se lancer [...] Jacques est le type de l'homme du peuple de Lille, posé, réfléchi, mais aussi fort gai, parfaitement déluré sous ses allures placides et un peu gauches, d'esprit inventif et primesautier.[525]

Jacques, contrairement à Guignol ou Lafleur, n'est pas marié. Delannoy souligne que le personnage n'a rien de caricatural du point de vue physique : « Il possédait toujours une bonne figure respirant la santé, avec ses joues "rouvelaintes", ainsi que s'exprime notre patois, et ses yeux clairs bien ouverts ».[526]

Les théâtres de marionnettes de Lille se tiennent, le plus souvent, dans les caves.[527] La salle est mal éclairée par deux quinquets accrochés aux murs, de chaque côté. Les bancs sont disposés en gradins.

> Devant la scène, un espace assez étroit, limité souvent par une traverse de bois, permettait à la femme du montreur ou à une personne de la famille, la possibilité d'exercer la surveillance de l'auditoire [...] et de baisser les mèches des deux lampes à pétrole, quelquefois trois, avec réflecteurs en fer-blanc qui constituaient la rampe. [528]

Les manipulateurs se trouvent derrière les frises, surélevés, appuyant leurs avant-bras sur une solide traverse horizontale. A l'avant ou au-dessus de cette dernière sont fixées les toiles de fond, « violemment peinturlurées pour mieux frapper les yeux, et sans grand souci, dans le dessin, de la

---

523 E. David, *ibid.,* p. 8.
524 E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, pp. 256-258.
525 L. Delannoy, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*, *op. cit.*, p. 63.
526 L. Delannoy, *ibid.,* p. 64.
527 Nassez, qui installa son premier théâtre en 1892, n'imita pas, selon Delannoy, les autres marionnettistes lillois. Au début, son théâtre était au premier étage, puis au rez-de-chaussée (L. Delannoy, *ibid.,* p. 48).
528 L. Delannoy, *ibid.,* p. 26.

perspective naturelle ou théâtrale ».[529] Au contraire des *cabotins* amiénois, le propriétaire est le décorateur du théâtre.

L'un des théâtres les plus connus est celui créé par Louis de Budt (1849-1936) dans les années 1870. Les acteurs sont les marionnettes lilloises typiques. Pesant 4 ou 5 kilogrammes, elles ont un « corps en tissu, surmonté d'une tête en bois, à laquelle est accrochée une tringle de métal ».[530] Budt « est un de rares montreurs de marionnettes lillois à sculpter lui-même les têtes de ses personnages ».[531] Le répertoire est largement inspiré du théâtre d'acteurs, auquel Budt ajoute les classiques de l'art lyrique.[532]

Dans le théâtre de marionnettes lillois, le spectacle est joué à partir de *canevas,* dont la source d'inspiration peut être très variée, des drames romantiques (*Hernani* de Victor Hugo) aux grands classiques (*Othello ou le More de Venise*, *Obéron*, d'après William Shakespeare), en passant par les féeries d'après Jules Verne (*Le Tour du Monde en 80 jours*, *Les Enfants du capitaine Grant*), les adaptations de romans historiques (*La Reine Margot* d'Alexandre Dumas père, *Belle Rose* d'Amédée Achard), ou encore l'histoire de France, l'histoire régionale et la Bible.[533] Comme dans les autres théâtres de marionnettes du Nord de la France, *Geneviève de Brabant* et *La Tentation de Saint Antoine* ont une grande popularité.

Les théâtres ambulants

Au 19e siècle, il existe plusieurs troupes de théâtre de marionnettes ambulant : le Théâtre Pajot (c.1810-1905), le Théâtre du Petit Poucet (c.1800-1915), le théâtre Chok-Pitou (c.1830-1914) et bien d'autres. Ces théâtres constituent le plus souvent une entreprise familiale.[534] Leur répertoire inclut « des vaudevilles, des drames, des mélodrames à grand spectacle, parfois des tragédies ».[535] Les marionnettes utilisées sont à tringle, mais aussi des « métamorphoses », c'est-à-dire des marionnettes dont la manipulation produit une transformation à vue. Le fonds Léopold Dor du Musée Gadagne conserve plusieurs marionnettes de ce type provenant du théâtre Pitou.

---

529 L. Delannoy, *ibid.,* p. 27.
530 *Héros de fil et de bois, marionnettes de Lille et de Roubaix*, catalogue de l'exposition du Musée de l'Hospice Comtesse présentée du 8 décembre 2017 au 15 août 2018, Lille, éditions invenit, 2017, p. 55.
531 *Héros de fil et de bois*, *op. cit.*, p. 58.
532 *Héros de fil et de bois*, *idem*.
533 L. Delannoy, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*, *op. cit.*, pp. 71-74.
534 Ainsi Marie-Claude Groshens trace-t-elle la généalogie du théâtre du Petit Poucet (M.-C. Groshens, *Des marionnettes foraines aux spectacles de variétés*, *op. cit.*, pp. 24-25). Il faut noter que le Grand Théâtre Pitou puise ses origines dans le théâtre ambulant de Hebert Chok. Emile-Auguste Pitou en hérite en 1864 et il devient une entreprise familiale.
535 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 131.

Ils jouent dans des théâtres démontables, les *baraques*. Selon Arthur Pougin,

> La baraque est le théâtre des bateleurs et des saltimbanques qui courent les foires, théâtre en bois, naturellement, et construit de telle façon qu'il puisse se démonter pièce à pièce et se transporter facilement d'un endroit à un autre lorsque, la vendange étant faite d'un côté, il faut aller récolter ailleurs. Il y a des baraques de tout genre, de grandes et de petites, de luxueuses et de minables, de belles et de laides ; il y a des baraques de chiens savants, de marionnettes, de pantomimes, de phénomènes, de prestidigitateurs, etc.[536]

Au cours du 19e siècle, la baraque rudimentaire connait une évolution de son aspect technique qui ne trouve pas grâce aux yeux de Pougin :

> …on doit remarquer que les baraques elles-mêmes se sont mises au ton de la civilisation moderne ; certaines d'entre elles ont aujourd'hui un luxe de construction, de décors, d'éclairage, qui leur enlève cette mine bon enfant, ce caractère de naïveté qu'elles avaient naguère, et qui leur donne un aspect prétentieux peu en rapport avec le spectacle qu'elles produisent. […] la classique baraque à deux sous, tend de jour en jour à disparaître devant la baraque à soixante-quinze centimes.[537]

Ainsi ces théâtres témoignent-ils souvent d'un éloignement croissant de la tradition populaire au profit de la perfection technique du théâtre d'acteurs.

Dans le cadre de notre propos, deux cas sont particulièrement intéressants : celui du théâtre Pajot et celui du théâtre Pitou. Le théâtre Pajot donne une idée de la transformation du répertoire pour marionnettes d'un théâtre ambulant au cours du 19e siècle. Quant au théâtre Pitou, il s'agit d'un exemple remarquable de l'évolution de l'espace scénique.

Le Théâtre Pajot

Selon Gaston Baty, le fondateur de la dynastie Pajot est un certain Béranger, soldat de Bonaparte, qui vers 1810 « monte des pièces militaires et patriotiques comme *Le Fermier d'Issoire*, *Amour et valeur*, *Le Meunier de Verzon* avec clairons, fusillades, canonnades, défilés militaires, combats "à la hache" et couplet final à la gloire de l'Empereur ».[538] Pierre Chauzet, le mari de sa plus jeune fille, lui succède à partir de 1828 et préfère le répertoire biblique : *La Création du monde, Le Déluge*, *Judith,* etc. L'époux de sa fille, Alexander Pajot (1834-1894) dit Pajot I, qui lui succède en 1864, remplace les histoires bibliques par le drame populaire : *La Tour de Nesle*, *La Grâce de Dieu*, *Don César de Bazan*. Notons au passage que le nom du théâtre à cette époque est Les Grands Liliputiens. En

536 Article « Baraque », *DHP*, pp. 90-91.
537 *Idem.*
538 Gaston Baty, « Cent-trente ans ou la vie… des Pajot-Walton's joueurs de marionnettes », *Comœdia*, 22 mars 1935.

1894, c'est autour de Victor Pajot (Pajot II), le fils aîné de Pajot I, de former le répertoire. Il conserve le répertoire dramatique du père, mais s'attaque aussi, tout comme Emile Pitou, aux féeries à grand spectacle. Cependant, ils ne jouent pas les mêmes pièces : Pajot II monte *La Belle et la Bête*, *Peau d'âne*, *Les Bibelots du diable* et autres.[539]

Vers la fin du 19e siècle, l'affaire, qui s'appelle à l'époque Le Grand Théâtre Pajot ou Le Théâtre des Fantoches est, selon Baty, « le plus grand des établissements français. Il voyage avec une caravane de huit wagons [...] ».[540] Le 4 juillet 1905, à Angers, l'entreprise va être complètement ruinée par un cyclone. Suite à ce désastre, Pajot doit entièrement changer de registre. Il prend le nom de Walton, « car, à l'époque, seuls les artistes étrangers paraissent avoir du talent et quelque attrait après du public », et délaisse « le drame et la féerie pour des numéros de cirque et de music-hall ».[541]

Le Grande Théâtre Pitou[542]

Le futur Grand Théâtre Pitou est créé en 1830 par Hubert Chok, dit le « Père Chok » (1811-1867), né à Norroy-le-Veneur, Moselle. Le succès des premiers spectacles de son Théâtre Fantoccini l'encourage à persévérer. Il quitte sa ville natale pour donner des représentations en Belgique. En 1833, il rentre en France et poursuit sa vie de marionnettiste nomade. En 1845, il rencontre Emile Auguste Pitou (1825-1881), alors garçon épicier à Bellême, Orne. Chok l'engage pour accompagner les spectacles à l'accordéon. Ils jouent à Nevers, puis à Clermont-Ferrand, Bordeaux, Lyon.[543] En 1848, le théâtre arrive pour la première fois à Saint-Etienne, qui va devenir une ville d'adoption pour Pitou fils (Emile Isidore Joseph Pitou), né en 1859.[544]

En 1864, Chok se retire des affaires et laisse son théâtre aux mains de Pitou père, mais c'est sous la direction d'Emile Pitou fils (1881-1914) que le théâtre connaît son âge d'or, avec « la richesse des décors et la rapidité de leur changement à vue » d'un côté, et les marionnettes « parfaitement dirig[ées] et richement costum[ées] » de l'autre.[545] En 1914, les circonstances familiales et le déclin

539 G. Baty, « Cent-trente ans ou la vie… », *loc. cit.*
540 G. Baty, *idem.*
541 Victor Pajot cité chez Jean Laurent, « Têtes de Bois. Les marionnettes à fils », *La Gerbe*, 27 janvier 1944.
542 Nommé au début le Théâtre des Fanciulli ou Fantoccini.
543 « Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini », *Biographie (mémorandum) du théâtre des marionnettes Chok-Pitou*, Fonds Pitou, inv. 93P/4, pp. 5, 10.
544 J. M., « Variété. Le Théâtre Pitou », *La Tribune*, 30 juin 1906, Fonds Pitou, « Coupures de presse 1904-1949 », inv. 93P/36. Aimé Mouillaud précise : « Depuis la mort de Chok le Théâtre des Fanciulli dirigé par Auguste Pitou va rarement quitter Saint-Etienne ou plus exactement le département. Il s'égare parfois jusqu'à Lyon, Roanne, […] mais bientôt il est de retour à Saint-Etienne » (Aimé Mouillard, *Le Pays de Gier. Les marionnettes Pitou : les débuts du Cinéma Palace 1830-1920*, A. Mouillaud, 2016, p. 26).
545 *Le Nouvelliste de St Amand /Cher*, 7 juillet 1891, Fonds Pitou, « Coupures de presse 1886-1892 », 93P/34.

de sa popularité obligent Pitou à quitter les marionnettes pour le cinéma.[546]

La vedette du théâtre Pitou est Crasmagne, marionnette à tringle et à fils de 0.78 cm. Probablement créé par le père Chok dans les années 1830, Crasmagne passe de propriétaire en propriétaire pour finir sa « carrière » en 1914, avec la fermeture du théâtre.[547] Gaston Baty voit ses origines dans le Casperl allemand.[548] Emile Pitou le décrit comme une variation de Polichinelle : c'est un « caractère forain et débrouillard ».[549] Et l'écrivain Jean Tenant se rappelle le Crasmagne de l'année 1895 : « Il traversait la scène en trois enjambées : il était à droite, il était à gauche, il arrivait alors qu'on ne l'attendait pas, redressait les torts, démasquait le traitre, justifiait l'innocent : c'était le type du héros populaire ».[550] Le père Chok, qui « avait une voix de stentor et imposante » se prêta aux rôles masculins, Crasmagne en tête. Le père et le fils Pitou jouèrent les rôles de femmes.[551] Après la mort de Chok, c'est Pitou père qui prend le rôle de Crasmagne et après sa mort, c'est son fils qui joue ce rôle, avec « sa voix légèrement nasillarde ».[552]

Les marionnettes de Pitou sont des marionnettes à tringle. Voici la description qu'en fait Jean Tenant en 1895 :

> Les poupées avaient en moyenne un mètre de hauteur. On les faisait mouvoir à l'aide d'un mécanisme très ingénieux. Les « manieurs » étaient dissimulés au sommet de la scène, derrière les frises et se tenaient sur un praticable formant balcon. [...] Chaque poupée était munie d'un fil de fer pour la tête, d'un cardon pour le bras gauche et d'un troisième pour l'une des jambes. Cela faisait quatre commandes au moins pour chaque pièce. « Au moins » parce que certains personnages avaient cinq ou six cordons. Si l'on songe que, parfois, il y avait en scène jusqu'à dix ou douze marionnettes, et que trois ou quatre opérateurs seulement se partageaient la besogne, on se rend compte de l'extrême difficulté du travail.[553]

Emile Pitou fils atteint une perfection de mouvement tellement grande qu'il est surnommé « le Vaucanson moderne ». « C'est vraiment magique de voir tous ces petits bonshommes aller et venir, avec des gestes réels des personnages qu'ils s'interprètent, » écrit le reporter de *L'Union*

---

546 « Mémorandum d'Emile Pitou : 4ème époque », *Biographie du théâtre Pitou par Emile Pitou*, Fonds Pitou, inv. 93P/3, p. 9.
547 Ainsi le reporteur de *La Tribune* écrit-il qu'après la retraite de Chok, Pitou père « créa le nouveau Crasmagne » (J. M., « Variété. Le Théâtre Pitou », *loc. cit.*).
548 Gaston Baty, « Pour l'amour des marionnettes. Le Théâtre au Bois Dormant », *Comœdia*, 4 octobre 1932.
549 *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 2.
550 Jean Tenant chez Clément Desgranges, « Hommage au Théâtre Pitou, à ses marionnettes et à son fameux Crasmagne », *La Gazette le gier*, 17 janvier 1970, Fonds Pitou, « Coupures de presse s.d. : Documents donnés par M. Gilbert Gardas », inv. 93P/38.
551 *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 13.
552 J. Tenant chez C. Desgranges, « Hommage au Théâtre Pitou », *loc. cit.*
553 J. Tenant, *idem.*

Amandinoise.[554] Le chroniqueur du *Journal d'Annonces* note que les marionnettes sont « remarquablement machinées ».[555] Selon Jean Germe, qui interviewe Paul Pitou, le fils d'Emile Pitou, en 1949, les « créateurs furent [...] les seuls à donner aux marionnettes une démarche imperceptible des jambes qui provoquait automatiquement le mouvement ».[556]

Le plus souvent, c'est le directeur de l'entreprise qui fabrique et répare les marionnettes. Pourtant, selon Pitou, les têtes des marionnettes de Chok ont été « sculptrés [*sic*] par un nommé Didier de Metz ou de ses environs ».[557] Pour la baraque et les décors, Chok engage un menuisier italien Dominique Vigada, qui collabore avec le marionnettiste pendant 18 ans et demi.[558] Les Pitou, au contraire, s'occupent eux-mêmes des marionnettes et des décors. Le carnet d'Emile Pitou fils, conservé au MuCEM, témoigne de son grand intérêt pour les marionnettes de Thomas Holden, qui se distinguent par la perfection de leur manipulation (Fig. 11).

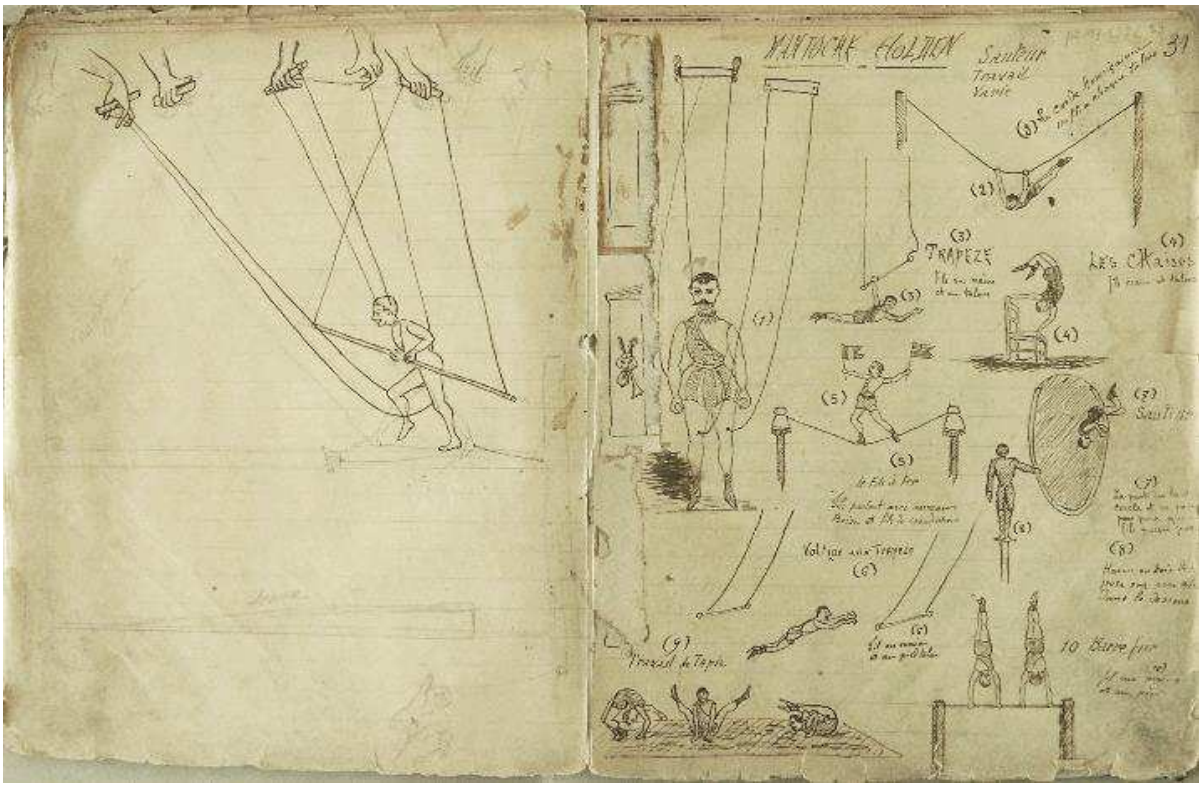


Fig. 11 Emile Pitou, *Fantoche Holden*

Toutefois, dans le cas de Pitou, ce qui frappe est qu'étant marionnettiste, il est attiré d'abord sur la peinture des décors (inspiré probablement par le peintre Jules Pelletier qui créa décors pour les

[554] *L'Union Amandinoise*, 9 septembre 1900 (?), Fonds Pitou, « Coupures de presse 1896-1903 », inv. 93P/35.
[555] *Journal d'Annonces*, 14 août 1902, Fonds Pitou, « Coupures de presse 1896-1903 », *loc. cit.*
[556] *L'Espoir*, 7 août 1949, Fonds Pitou, « Coupures de presse 1896-1903 », *loc. cit.*
[557] *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 1.
[558] *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 8.

plusieurs spectacles du théâtre). Ses deux carnets conservés au MuCEM portent les traces d'une observation méticuleuse des décors de théâtres parisiens. Pitou fait de petits croquis, décrit en détails comment obtenir tel ou tel effet du décor (Fig. 12). Après la mort de son père, Pitou reprend l'entreprise familiale, mais doit l'abandonner provisoirement (jusqu'à 1884) et travailler pour d'autres théâtres, le plus souvent comme peintre de décors.[559] Dans ses souvenirs de l'époque, il raconte sa tentative de jouer sur une scène de théâtre : « J'acceptais mais malgré cela je cherchais toujours une place pour la peinture car je ne voulais faire un comédien dans une boutique pareille où les artistes avaient juste à quoi manger […] je ne joue pas pourquoi cela, parce que dès aujourd'hui je suis peintre et non artiste […] ».[560]

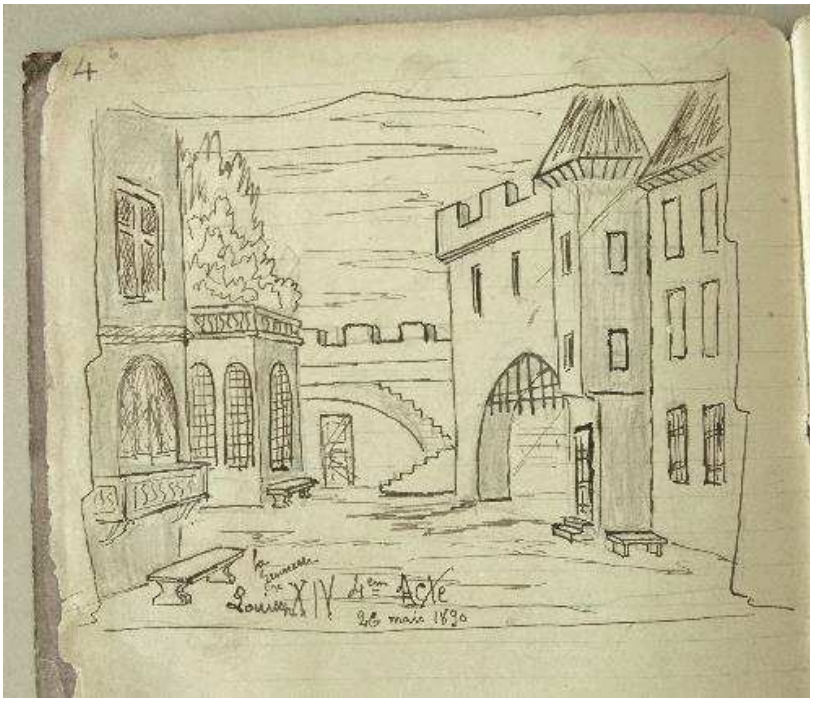


Fig. 12. Emile Pitou, croquis du décor du spectacle *La Jeunesse de Louis XIV*,[561] 4ème acte

Quant à l'éclairage, d'après Emile Pitou, Chok « avait la folie des grandeurs artistiques il voyait grand et beau il fut un des premiers qui s'est éclairé au gaz dans les villes où il existait, et on l'annonçait comme un événement extraordinaire, ça changeait avec les quinquets à l'huile et les bougies ».[562] Pitou père utilise les lampes à pétrole, qui après sa mort provoquent un grave

[559] *Mémorandum d'Emile Pitou à 22 ans ½*, Fonds Pitou, inv. 93P/2, pp. 32-33.
[560] *Mémorandum d'Emile Pitou à 22 ans ½*, *loc. cit.*, pp. 32-33. L'orthographe et la grammaire du texte original sont conservées.
[561] D'après Alexandre Dumas. Théâtre de la Porte Saint-Martin, première en mai 1890.
[562] *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 9. L'orthographe et la grammaire du texte original sont conservées.

incendie, mais sont toujours exploités en 1901, malgré cet accident:[563] « Le tableau du navire est très ingénieusement compris et le plus étonnant c'est qu'avec de simples lampes au pétrole pour éclairer les divers plans, et n'ayant en outre aucune herse, ces messieurs Pitou arrivent à donner un incontestable fondu à leurs décors […] ».[564]

Le père Chok, au début de sa carrière, a très probablement un castelet démontable avec lequel il parcourt la Belgique et la France pendant les années trente et quarante. Emile Pitou témoigne : « Il commença très jeune, en s'installant dans les salles de mairie, théâtres, locaux disponibles ou remises, les baraques foraines étant presque inconnues ».[565] Vers la fin des années 1850, Chok construit sa propre baraque. Emile Pitou en donne une description :

> Huit rideaux d'avant-scène, dont deux ou trois fonctionnaient tous les soirs, et que l'on changeait tous les 15 jours. Et qui représentaient une folie entourée d'anges et de fleurs [...] une scène des mousquetaires de la reine, de forts cartouches et ornement. L'église de la Madeleine. Un parc avec château. La mytologie fonds bleu, un rideau de jurisprudence fond bleu avec cartouches et portraits de Crasmagne, un rideau de fortes draperies velours. Le rideau des musiciens avec le portrait de mon père et le Pelletier le peintre, nous avons conservé cette habitude, c'était une distraction pour le public, et une tranquillité pour le machiniste, un fil venait à se rompre, un autre rideau était là.[566]

En 1891, Emile Pitou inaugure une nouvelle baraque. La coupure de presse de 1891 précise ses dimensions : « Il mesure 17 mètres de long, 8 de large et 6 de hauteur, il contient environ 400 personnes [...] ».[567] Les souvenirs de Jean Tenant, qui vit s'élever la baraque de Pitou en 1895, donnent une vie aux chiffres :

> Le lendemain, la carcasse est habillée de toile verte. Il y a une petite estrade, des guichets. Deux jours plus tard, de chaque côté de l'entrée, un grand tableau noir recevait en beau caractère d'affiche, peints en blancs, l'annonce du premier spectacle Don Juan, ou le Festin de Pierre. [...] On entrait. Il y avait des premières, des secondes, des troisièmes. Toutes les places étaient bonnes, toutes étant de face, et les rangs disposés en gradins. Les bancs des premières étaient recouverts de rouge [...].[568]

En 1949, Jean Germe donne pour dimensions « 31 mètres en long, 10 mètres en large », c'est-à-dire un théâtre qui pouvait contenir jusqu'à 500 spectateurs.[569]

---

563 *Mémorandum d'Emile Pitou à 22 ans ½*, *loc. cit.*, p. 31.
564 *Valenciennes*, 11 juillet 1901 (?), Fonds Pitou, « Coupures de presse 1896-1903 », *loc. cit.*
565 *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 1.
566 *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, pp. 6-7. L'orthographe et la grammaire du texte original sont conservées.
567 *L'Indépendant du Cher*, 31 mai 1891, Fonds Pitou, « Coupures de presse 1886-1892 », *loc. cit.*
568 J. Tenant chez C. Desgranges, « Hommage au Théâtre Pitou », *loc. cit.*
569 *L'Espoir*, 7 août 1949, *loc. cit.*

Le répertoire, celui du père Chok, le fondateur, comprenait selon Baty « les pièces traditionnelles des Puppenspieler [...], notamment *Don Juan*, *Geneviève de Brabant*, *L'Enfant prodigue* ».[570] D'après le *Mémorandum* d'Emile Pitou, en 1856, Chok joue le mélodrame *La Tour de Nesle* et *La Grâce de Dieu*,[571] qui vont rester dans le répertoire du théâtre jusqu'à sa clôture, comme aussi *30ans ou la Vie d'un joueur*, *Cocoli*, *Joseph vendu par ses frères*, *Robert le diable* et d'autres. Pitou père « se voue au mélodrame et à la féerie ».[572] Du début des années 1870, il joue *Le Juif Errant* d'Eugène Sue, « qui n'était plus censuré » à cette époque.[573] En 1878, il monte *Le Tour du monde en 80 jours* d'après Jules Verne, un des spectacles les plus populaires du théâtre. Emile Pitou accueillit à son tour « le vaudeville, la pièce à spectacle du Chatelet, voire l'opérette viennoise », quand « le fond du répertoire restait toujours la féérie, du *Pied de Mouton* aux *Pilules du Diable*, et le mélodrame, de *Victor ou L'enfant de la forêt*, à *L'Ange de Minuit* et à *La Grâce de Dieu*, en passant par les drames historiques de Dumas ».[574] En analysant les coupures de presse de la fin du 19e et du début du 20e siècle conservées dans le Fonds Pitou du MuCEM, on peut voir que les pièces les plus spectaculaires (c'est-à-dire avec un grand nombre des changements à vue) restent dans le répertoire plusieurs années, comme *Le Tour du monde* ou *Michel Strogoff* (première en 1886), jouées jusqu'à la fermeture du théâtre en 1913.

Un divertissement familial

Même lorsqu'une ville ne possédait son propre théâtre de marionnettes et que le théâtre ambulant était déjà reparti ou bien qu'il ne s'y arrêtait pas, il était toujours possible de monter une pièce de marionnettes ou d'ombres chez soi. La simplicité et l'accessibilité des moyens rendent le théâtre de marionnettes disponible pour les familles qui cherchent « un passe-temps agréable ».[575] Ainsi, dans la note à son recueil *Le Guignol des salons,* L. Darthenay écrit :

> Pour organiser une soirée théâtrale de ce genre, les préparatifs sont bien simples ; il suffit, au besoin, de placer une tenture dans la porte d'un salon, et vous avez un établissement de premier ordre. Avec une collection de marionnettes que vous trouvez chez les principaux marchands de jouets de Paris, vous avez une troupe complète capable de représenter tous les chefs-d'œuvre imaginables.[576]

[570] G. Baty, « Pour l'amour des marionnettes », *loc. cit.*
[571] *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 6.
[572] G. Baty, « Pour l'amour des marionnettes », *loc. cit.*
[573] *Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini*, *loc. cit.*, p. 16.
[574] G. Baty, « Pour l'amour des marionnettes », *loc. cit.*
[575] L. Darthenay, *Le Guignol des salons*, Paris, Librairie Plon, 1888, p. xi.
[576] L. Darthenay, *Le Guignol des salons*, *op. cit.*, p. xii.

Le castelet de marionnettes, comme le théâtre d'ombres, compte parmi les jouets populaires et les divertissements préférés de cette époque. Pour les marionnettes, il s'agit le plus souvent de marionnettes à gaine (Fig. 13), mais les marionnettes à fils archal sont parfois utilisées elles aussi, comme en témoigne Laure Bernard[577]ou l'estampe de Marcellin Desboutin (1879) (Fig. 14).



Fig. 13. Maurice Leloir, Edmond Yon, *Les Marionnettes*.



Fig. 14. Marcellin Desboutin, *Guignol en chambre*, 1879.

[577] « Nous ne sortions plus, son père et moi, sans revenir les mains pleines d'acteurs au fil d'archal […] » (Laure Bernard, *Théâtre de marionnettes : ouvrage pour la jeunesse*, Paris, Didier libraire-éditeur, 1837, p. iv).

Bien qu'on puisse constater, vers la fin du 19e siècle, une multiplication des publications destinées aux amateurs, petits et grands, de ce type de théâtres,[578] il ne s'agit pas d'une mode nouvelle. Ainsi, Laure Bernard, dans la préface à son recueil de pièces pour marionnettes publié en 1837, raconte comment elle a dirigé pendant douze ans un théâtre de marionnettes familial qui naquit du besoin de divertir sa fille malade.[579] Les souvenirs de Bernard remontent même à l'époque de son enfance, au tout début du 19e siècle, pour évoquer le théâtre d'ombres « dans un grenier, jonché de pommes et de marrons », où un « devant de cheminée, percé carrément au milieu pour y coller un papier huilé, était tout le théâtre ».[580]

Dans ce contexte, on peut également évoquer le théâtre de papier, dont les acteurs, des pantins aux membres articulés, « se découpent sur des feuilles préparées et se meuvent à l'aide de fils »[581] (Fig. 15). Les pantins deviennent populaires vers le milieu du 18e siècle, mais s'ils sont, à cette époque, « un jouet de grandes personnes », « après la Révolution les pantins redevinrent essentiellement des jouets d'enfants ».[582] Ce théâtre minuscule est un jouet très répandu et il est fort possible de trouver, dans un appartement bourgeois de l'époque, un « théâtre en carton avec le traditionnel mot *Odéon* au front [faisant] face au fort encombré de soldats de plomb ».[583]



Fig. 15. *Pantins à découper (Pierrot et Colombine)*

578 Louis Lemercier de Neuville, *Les Pupazzi de l'enfance par Lemercier de Neuville*, Paris, Ch. Delagrave, 1881 ; L. Darthenay, *Le Guignol des salons*, *op. cit.* ; Prestidigitateur Alber, *Les Théâtres d'ombres chinoises : renseignements complets et inédits sur la manière de fabriquer soi-même et d'employer un théâtre d'ombres et les personnages*, Paris, E. Mazo, 1896.
579 L. Bernard, *Théâtre de marionnettes*, *op. cit.*, pp. I-X.
580 L. Bernard, *ibid.,* p. X.
581 Henri Bouchot, « Les Etrennes. Empire et Restauration », *Le Livre et l'image : revue documentaire illustrée mensuelle*, Paris, A. Fontaine, août 1893, p. 267.
582 Denis Bordat, Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres : histoire et technique*, Paris, L'Arche, 1994 [1956], pp. 63-64.
583 Léon Duchemin, *Nouveaux mémoires d'un décave*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 265.

b. Les marionnettes littéraires

Au cours de la deuxième moitié du 19e siècle, comme le rappelle Didier Plassard, les représentations de marionnettes se multiplient « dans les salons et les cercles privés, les sièges de journaux et de revues, les salles d'exposition, les casinos ou les ateliers ».[584] De plus, ce « théâtre toujours possible »,[585] selon les termes de George Sand, attire les hommes de lettres qui, inspirés par la marionnette populaire (surtout le Pulcinella italien), créent un mouvement inédit : le théâtre de marionnettes littéraires.

Le développement du théâtre de marionnettes littéraires est une synthèse entre deux pratiques répandues au 18e siècle : d'un côté les auteurs dramatiques comme Alain-René Lesage, Alexis Piron et Louis Fuzelier, qui écrivent pour les marionnettes foraines ;[586] de l'autre les spectacles de marionnettes montés par l'aristocratie.[587] Si Magnin regrette, en 1852, la disparition des derniers,[588] en 1900, Ernest Maindron peut donner une liste considérable de nouveaux admirateurs de marionnettes, qui investissent le castelet au 19e siècle : George et Maurice Sand, Louis-Edmond Duranty, Louis Lemercier de Neuville, Henri Signoret, Maurice Bouchor, Henri Rivière, Caran d'Ache.[589] Certains d'entre eux pratiquent un théâtre amateur destiné avant tout à divertir le cercle privé de la famille et des amis, comme le théâtre de George et Maurice Sand ; les autres, comme le théâtre de Lemercier de Neuville, circulent « entre représentations privées et représentations publiques » ;[590] enfin, il y a ceux qui donnent des spectacles d'artistes dans le cadre d'un théâtre pour lequel les spectateurs ont payé leur place, comme le castelet du jardin des

---

584 Didier Plassard, « Du salon à l'atelier : le rôle des spectacles de société dans le renouvellement des arts de la marionnette (1847-1914) », communication pour le colloque *Genres et esthétiques des théâtres de société (XVIIIe-XIXe siècles),* Lausanne, Université de Lausanne, 7-8 décembre 2017, n.p. Document communiqué par l'auteur.

585 G. Sand, *Dernières pages*, *op. cit.*, pp. 122, 125.

586 Charles Magnin écrit : « Lesage, Piron, Fuzelier, d'Orneval, ont lutté à l'envi, sur cette petite scène, de verve, de malice et de gaieté. » (Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, *op. cit.*, p. 159) Pour les pièces, voir : *Le Théâtre de la foire, ou L'opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de Saint Laurent. Avec une table des vaudevilles & autres airs gravés-notés à la fin de chaque volume. Recueillies, revues & corrigées par Mrs Le Sage & d'Orneval.* 10 volumes.

587 Sur les représentations de marionnettes dans le cercle privé, voir François Moureau, « Marionnettes du Grand siècle. L'Opéra des Bomboches sous Louis XIV », in Sophie Basch et Pierre Chuvan (dir.), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, PUPS, 2007, pp. 120-121 ; Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, *op. cit.*, pp. 186-189 ; E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, pp. 147-150. Pour le théâtre de marionnettes de Voltaire, voir notamment : *Correspondance de Madame de Graffigny*, préparé par English Showalter, t. I, 1716-17 juin 1739, lettres 1-144, Oxford, The Voltaire Foundation, Taylor Institution, 1985, pp. 228-231.

588 « Quant au XIXe siècle si sérieux et si raisonnable, il ne faut pas y chercher d'aussi frivoles amusements. S'il arrive aujourd'hui par hasard que Polichinelle soit mandé dans un riche hôtel, ce n'est que pour une matinée ou une soirée d'enfants ; mais des marionnettes comme celles de madame la duchesse du Maine, de la Pélicier ou de Cirey, il n'y en a plus d'exemples » (Ch. Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe*, *op. cit.*, p. 189).

589 E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, p. 269.

590 D. Plassard, « Du salon à l'atelier », *loc. cit.*

Tuileries de Duranty, le Petit Théâtre (Signoret et Bouchor) et le théâtre d'ombres du Chat Noir (Rivière et Caran d'Ache).

Avec ces deux derniers, le théâtre de marionnettes littéraires vit une nouvelle étape de son évolution :il devient scène d'essai, l'égal du Théâtre Libre ou du Théâtre d'Art, et mérite d'être mentionné dans les comptes rendus de la saison théâtrale.[591] La marionnette, jadis divertissement mondain, devient un objet de recherches artistiques. Dans les années 1890, on peut ainsi signaler deux tentatives artistiques amateures : celle de Judith Gautier, la fille de Théophile Gautier, et celle des peintres Nabis. Dans un article intitulé « Marionnettes », Pierre Louÿs écrit à propos de ces deux nouvelles entreprises :

> Deux nouvelles troupes de marionnettes ont fait leurs débuts dans Paris. Les débuts de ces petites personnes ne durent jamais qu'une soirée. Après avoir chanté une fois, elles meurent subitement ensemble ; mais ces apparitions éphémères sont de grands évènements. On les prépare de longs mois à l'avance, on soigne les décors et les costumes et la mise en scène et la chute du rideau ; on étudie les gestes, on règle la lumière, car plus une existence est brève, plus elle doit être exquise et parfaite.[592]

Judith Gautier, passionnée par l'œuvre de Richard Wagner, n'hésite pas à introduire sur la scène de son théâtre *Die Walküre* (1894)[593] et *Parsifal* (1898)[594]. En 1897, elle monte avec ses marionnettes le récit de son père Théophile Gautier intitulé *La Larme du Démon*, jamais porté à la scène. Mais les spectacles de Gautier restent une tentative artistique réservée au cadre restreint du salon,[595] tandis que les Nabis, après quelques spectacles destinés à un cercle intime d'invités, s'intègrent dans l'entreprise publique du Théâtre des Pantins.

---

[591] Dans le résumé de la saison 1891-1892, les spectacles du Petit Théâtre et du Chat Noir sont nommés à côté du répertoire du Théâtre Libre et du Théâtre d'Art (L. Claretie, « Théâtre. Le Mouvement général – La saison 1891-1892 », *loc. cit*, pp. 1668-1672).

[592] Pierre Louÿs, « Marionnettes », *La Revue Blanche*, janvier-juin 1894, p. 575.

[593] Le spectacle est joué dans des décors du peintre René Gérin, avec des marionnettes en cire fabriquées par Judith Gautier. « L'exécution musicale est dirigée et accompagnée par le fidèle Benedictus, interprétée par Mme P. Hillemarcher (Sieglinde), Simone Labatut (Brunehilde), Mme Fath (Fricka), Bagès (Siegmund), Vals (Wotan), Ludwig (Hundig) » (Martine Kahane, Nicole Wild, *Wagner et la France*, exposition, Paris, Théâtre national de l'Opéra, 26 octobre 1983 - 26 janvier 1984, organisée par la Bibliothèque nationale, Théâtre national de l'Opéra de Paris, Paris, Herscher, 1983, p. 56).

[594] Les représentations sont interdites par Cosima Wagner.

[595] Sauf *La Larme du Démon,* donné dans l'ancienne salle Kriegelstein, rue Charras. Selon Martine Kahane et Nicole Wild, en 1880 déjà, à Wahnfried (la maison de Wagner à Bayreuth), Judith Gautier « monte, avec les enfants Wagner, des spectacles de marionnettes sur le Ring ». En mai 1894, « [elle] renouvelle cette expérience à Paris, chez elle, pour deux soirées, invitant à chaque fois 25 spectateurs amis » (M. Kahane, N. Wild, *Wagner et la France*, *idem.*).Le caractère intime des soirées est affirmé dans la lettre de Judith Gautier à Cosima Wagner : « […] Les quatre poteaux qui le constituent [le théâtre] sont tirés d'une armoire une fois par an pour une ou deux soirées intimes […] » (cité in Bettina Knapp, *Judith Gautier – une intellectuelle française libertaire (1845-1917)*, Daniel Cohen (tr.), L'Hartmann, 2007, p. 309).

Vers la fin du 19e siècle, comme le note Lugné-Poe en 1897, « [on] goûte de plus en plus les spectacles où la personnalité gênante de l'interprète disparait, comme les ombres, et les marionnettes ».[596] C'est à ce moment-là que Jarry entre en scène avec Ubu, fusion de deux traditions de marionnettes, populaire et littéraire, et de deux types de théâtre, de marionnettes et d'acteurs. Dès lors, notre propos est ici d'examiner les mutations de la marionnette littéraire, du théâtre de Sand au Théâtre des Pantins, pour voir comment l'approche de Jarry s'inscrit dans cette tradition et en quoi sa vision s'en distingue.

Les marionnettes comme divertissement

Les premiers marionnettistes littéraires, Maurice Sand, Louis-Edmond Duranty et Louis Lemercier de Neuville, bien qu'appartenant à des catégories différentes selon la typologie proposée par Didier Plassard,[597] représentent une même interprétation de la figure de la marionnette : il s'agit d'un divertissement, rien de plus. La marionnette ne prétend pas remplacer l'acteur de chair et d'os, moins poétique et plus charnel.

Sand et Duranty se sont servis du modèle populaire, alors que Lemercier de Neuville préférait s'éloigner de la tradition et inventer son propre type de marionnette et de castelet. Pour le répertoire, Hélène Beauchamp affirme que Lemercier de Neuville et Duranty

> ne cherchent pas particulièrement à reproduire à l'écrit les effets de l'improvisation traditionnelle. Ils tentent plutôt de repenser la vocation satirique de la marionnette à travers un joyeux mélange des traditions littéraires et populaires de la satire.[598]

Maurice Sand, comme Duranty et, plus tard, Lemercier de Neuville, choisit les marionnettes à gaine, de type populaire, et non les marionnettes à fils, associées à la haute culture, aux salons et au public aristocratique.

Le théâtre de marionnettes de Maurice Sand (1847-1889)

Le Théâtre de marionnettes de Nohant, créé en 1847, est exécuté par le fils de George Sand, Maurice, et, au début, par son ami Eugène Lambert. Pendant plus de 40 ans d'existence, il va évoluer du théâtre amateur au théâtre professionnel. Les étapes de son évolution sont marquées

[596] Lugné-Poe, « Huit Jours de Théâtre », *La Presse*, 24 mai 1897.
[597] Plassard distingue le théâtre de Sand, un théâtre amateur se déroulant dans un cercle privé, du théâtre public de Duranty d'un côté, et de l'entreprise mi-privée mi-publique de Lemercier de Neuville de l'autre (D. Plassard, « Du salon à l'atelier », *loc. cit.*).
[598] Hélène Beauchamp, « La marionnette et la satire sous le Second Empire : divertir ou "frapper juste" ? », in J.-C. Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, *loc. cit.*, p. 386.

par les inventions de Maurice Sand : la marionnette et sa manipulation, le décor, la machination, l'éclairage, deviennent de plus en plus sophistiqués. Avec une fierté maternelle, George Sand écrit dans ses mémoires, la seule source précise sur les coulisses du théâtre de Nohant dont nous disposions : « […] Maurice travailla et opéra tout seul et c'est alors que ce théâtre entra dans une voie nouvelle qui n'est sans doute pas son dernier mot, mais qui est la voie d'un art complet, en ce sens qu'il peut aborder des genres jusqu'ici interdits à ses moyens d'exécution ».[599]

Le premier spectacle est une pure improvisation initiée par Maurice Sand et Eugène Lambert. George Sand raconte :

> […] une chaise dont le dos tourné vers les spectateurs était garni d'un grand carton à dessin et d'une serviette cachant les deux artistes agenouillés. Deux bûchettes, à peine dégrossies et emmaillotées de chiffons, élevèrent leur buste sur la barre du dossier, et un dialogue très animé s'engagea.[600]

Cette chaise va se développer pour devenir un petit castelet démontable et celui-ci sera remplacé par un castelet plus grand, mais toujours ambulant. Avec la multiplication des marionnettes et l'accélération du rythme des représentations, ce dernier devient lui aussi trop petit pour le nouveau divertissement de la famille Sand. En 1849, le théâtre reçoit un établissement fixe :

> […] la troupe composée de 17 personnages s'installa dans une petite pièce voûtée qui servait de garde-meuble et que dans mon enfance on appelait je ne sais pourquoi, *la salle des archives*. […] Un ou deux ans plus tard on perça un gros mur, où l'on pratiqua une arcade, la salle des marionnettes devint la loge d'un public de soixante personnes bien placées sur une estrade qui se remontait en peu d'instants […] Quant aux marionnettes, leur théâtre établi dans la partie de la *salle des archives*, qui ne faisait point face à l'arcade, resta tranquille et intact derrière une cloison mobile qui en masquait entièrement la façade.[601]

Le théâtre est une copie miniature de théâtre d'acteurs vivants : les décors, l'éclairage, les bruitages tout doit être comme dans le grand théâtre. Ainsi, selon Georges Sand, « […] la scène fut éclairée comme celle d'un vrai théâtre et on put se permettre un grand luxe de décors dont il fut permis de régler l'éclairage selon les besoins de l'effet ».[602] La salle, au contraire, a été obscurcie, éclairée seulement par quelques bougies, une lumière suffisante pour que le spectateur puisse trouver sa place.

Les personnages initiaux du théâtre ont été inspirés de *la Commedia dell'arte* (Pierrot, Purpurin, Combrillo, Isabelle, della Spada) et de la tradition lyonnaise (Capitain Arbaït, Guignol). A cela

---

599 G. Sand, *Dernières pages*, *op. cit.*, p. 139.
600 G. Sand, *ibid.,* p. 132.
601 G. Sand, *ibid.,* pp. 135-136.
602 G. Sand, *ibid.,* p. 136.

s'ajoutent les deux « vedettes » qui jouent dans presque toutes les pièces : Balandard et Boquillon. Chez George Sand, on trouve une description détaillée du processus de fabrication d'une marionnette, qui

> […] doit être sculptée avec soin, mais assez largement : trop fine elle devient insignifiante. Elle doit être peinte à l'huile sans aucun vernis, avoir de vrais chevaux et vraie barbe.[603]

L'exactitude dans la manipulation de la petite figure n'est pas moins importante. « La vraie marionnette doit être […] dans la main de l'homme qui parle », écrit George Sand.[604] Elle ajoute : « […] la marionnette qui ne remue pas les lèvres, doit remuer le corps pour avoir l'air de parler ».[605] Comme pour Duranty, selon Maurice Sand, la marionnette s'exprime d'abord par les mots : elle est un être verbal, dont le langage corporel sert à accentuer cet aspect.[606] Pour chaque marionnette, il invente une personnalité vocale, un accent, une élocution, qui doivent s'accorder avec le type de personnage et le rôle. Cependant, il ne s'agit pas d'exagérations grotesques, mais de nuances légères pour donner « un dialogue d'une clarté complète ».[607]

Les marionnettes jouent d'après un canevas, un squelette général composé de phrases essentielles à l'avancement de l'intrigue. Ce scenario, dont la source peut être une anecdote, une chronique de presse ou un événement personnel ou national, sert de point de départ au spectacle de Sand, qui se développe ensuite en temps réel, grâce à l'interaction avec le public, la nouvelle marionnette, ou les accidents de manipulation.[608]

Le Théâtre de Nohant sert aussi parfois de scène d'essai pour les pièces de George Sand. Arnold Mortier, à propos de la reprise du *Marquis de Villemer* à la Comédie-Française (4 juin 1877), évoque la première représentation de cette pièce à l'Odéon, le 29 février 1864.

> Mais cette première représentation de 1864 n'avait pas été la vraie première. Quelques mois auparavant, *Le Marquis de Villemer* avait été joué à Nohant, par les comédiens ordinaires de George Sand.

---

603 G. Sand, *ibid.,* pp. 142-143.
604 G. Sand, *ibid.,* p. 149.
605 G. Sand, *ibid.,* p. 150.
606 Le langage de la marionnette, selon Duranty, est constitué en grande partie de sons qui servent comme accompagnement sonore à ses mouvements : « *Oh, oh ! Ah, ah !* gravés et retentissants comme les sons de tambour ; *Crrr, brrr !* auxquels aucune crécelle ne saurait le disputer : *Hi, hi, pii* rapides, aigus comme les notes qui résonnent sur la chanterelle du violon » (Louis Emile Edmond Duranty, *Théâtre des marionnettes*, Paris, G. Charpentier, 1880, n.p.).
607 G. Sand, *Dernières pages*, *op. cit.*, pp. 159-160.
608 Ainsi les accidents de *piton* (un crochet qui fixe la tête de la marionnette à son siège pour qu'elle puisse s'asseoir) étaient-ils une source inépuisable d'improvisations. George Sand raconte :« …il fallait une grande adresse pour faire entrer vite le crochet, et quelquefois le personnage s'agitait convulsivement sur son siège sans parvenir à se fixer. L'improvisation tirait parti de tout. – 'Qu'avez-vous donc ? lui demandait une autre personne ; êtes-vous souffrant ? Oui, répondait le patient condamné à s'accrocher. C'est une maladie grave qu'on appelle le *piton*. » (G. Sand, *ibid.,* p. 144).

> […] Ses comédiens ordinaires, ceux qui précédèrent les Berton, les Ribes, les Delaunay et les Worms, c'étaient des marionnettes.
>
> Mais quelles marionnettes ! De petits fantoches d'environ trente centimètres, allant, venant, s'agitant, remuant les bras, les yeux, les lèvres, causant, pensant. […] Cette première épreuve du *Marquis de Villemer* fut non moins heureuse que la seconde, la décisive, celle que des comédiens en chair et en os jouèrent devant le grand public.[609]

Toutefois, comme le montre Bernard Tillier, la « presque totalité du répertoire n'est […] qu'une farce jouée et improvisée sur des tons différents, en vue du pur divertissement ».[610]

Parallèlement au théâtre du château de Nohant, Maurice Sand installe un castelet, qu'il appelle le Théâtre des Amis, dans son atelier parisien. Dans le numéro du 27 février 1854 du journal *Le Mousquetaire*, le chroniqueur Benjamin Château nomme, parmi les invités du théâtre, Théophile Gautier, le critique littéraire Paul de Saint-Victor et l'acteur et dramaturge Henry Monnier (qui collaborera quelques années plus tard avec un autre théâtre de marionnettes littéraires, l'Erotikon Teatron).[611]

De ce théâtre émerge trente ans plus tard le théâtre de Passy, « élitiste, restreint », dont le « noyau se compose d'artistes, d'intellectuels et de bourgeois acquis aux arts »[612] (Fig. 16). Inauguré pour Noël 1882, il sera le lieu où se dérouleront les dernières représentations des marionnettes de Maurice Sand. Le public se compose d'un cercle restreint d'intimes (environ 50 spectateurs). Parmi les invités se trouvent l'écrivain russe Ivan Tourgueniev, la cantatrice Pauline Viardot avec sa famille et le sculpteur et peintre Aimé Millet.[613] Selon Arnold Mortier, les représentations « ont lieu tous les quinze jours environ et se composent tantôt d'une pièce du répertoire […], tantôt d'une pièce nouvelle ».[614] Quant à l'espace de jeu, Bernard Tillier précise que, cette fois-ci, Sand « ne se satisfait pas d'une simple baraque portative ».[615] Voici la description que donne Arnold Mortier, grand amateur des coulisses de théâtres de marionnettes, du théâtre et de la scène dressée pour le *Conseil municipal de Viremollet* :

> Le théâtre se trouve au second étage. Une petite salle fort coquette, avec le plafond voûté peint à l'Italienne. […] Pour installer le théâtre, on a percé le mur d'une pièce voisine. […] Le rideau est délicieux : une grande draperie rouge, soulevée au milieu par Pierrot qui se penche pour jeter un regard curieux dans la salle. En

609 Un monsieur d'orchestre [Arnold Mortier], *Les Soirées parisiennes de 1877*, Paris, E. Dentu, 1878, pp. 278-279.
610 Bertrand Tillier, *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Tusson, Du Lérot, 1992, p. 197.
611 Benjamin Château cité chez Christophe Grandemange, *Maurice Sand, un artiste aux multiples talents*, Tours, Sutton, 2016, p. 58.
612 Ch. Grandemange, *Maurice Sand*, *op. cit.*, p. 76.
613 Ch. Grandemange, *ibid.,* p. 141.
614 Un monsieur d'orchestre [Arnold Mortier], *Les Soirées parisiennes de 1877*, *op. cit.*, p. 238.
615 B. Tillier, *Maurice Sand marionnettiste*, *op. cit.*, p. 74.

> haut, à la place de R. F. nationaux, un petit buste de Molière en bronze doré ; en bas, du côté du trou du souffleur, naturellement inutile, cette date : 1847. […]
>
> Le décor est une vraie merveille. Il représente une salle d'auberge avec escalier intérieur en bois, montant au premier étage. […] Les accessoires sont nombreux.[616]

D'amusement familial, les marionnettes de Maurice Sand se transforment en divertissement aristocratique. Le cadre du spectacle change. « Nous ne sommes plus dans des représentations purement familiales ou amicales, mais bien dans un théâtre où le spectacle donné s'adresse à un public recherché, invité spécialement pour l'occasion ».[617]



Fig. 16. Maurice Sand, *La Représentation dans l'atelier de Maurice Sand, à Passy (Théâtre des Amis de Maurice Sand)*

Les marionnettes du jardin des Tuileries (1861)

En 1861, un autre théâtre de marionnettes littéraires est ouvert par l'écrivain et critique d'art Louis-Edmond Duranty. Contrairement à Maurice Sand, Duranty établit son théâtre dans le jardin des Tuileries et non au salon. Le personnage principal du répertoire de Duranty est Polichinelle, accompagné par Pierrot, Arlequin, Cassandre, Colombine, « qui [pètent] des alexandrins, en guise de poudre, aux yeux des militaires et des bonnes d'enfants ».[618]

---

[616] Un monsieur d'orchestre [Arnold Mortier], *Les Soirées parisiennes de 1877*, *op. cit.*, pp. 238-239.
[617] C. Grandemange, *Maurice Sand*, *op. cit.*, p. 58.
[618] *Le Théâtre Erotique de la rue de la Santé : son histoire*, Bruxelles, Batignolles [Poulet-Malassis], 1864-1866, p. 3.

Comme le montre Parturier, Duranty se tourne vers les marionnettes pour y trouver un moyen d'assurer « son existence et celle de sa maîtresse Pauline ».[619] Il a un avantage sur ses confrères marionnettistes populaires : la protection des hommes de pouvoir. Selon André-Charles Gervais, c'est « grâce à la protection de M. Fould, ministre d'Etat, et peut-être de sa mère, grande dame amie de l'impératrice Eugénie » que Duranty obtint « le privilège d'installer "*une boite à Guignol fixe*" » au jardin des Tuileries.[620]

L'idée du théâtre de marionnettes vient à Duranty « tout à coup », selon ses propres termes, vers le mois d'avril 1860.[621] Elle lui demande des efforts et des talents pareils à ceux du marionnettiste populaire, qui doit être à la fois sculpteur, décorateur, metteur en scène, dramaturge, comédien et commerçant. Duranty construit un petit pavillon, s'inspirant de la boîte à Guignol traditionnelle, et fabrique, avec l'aide du sculpteur Lebœuf, des marionnettes. Pour former sa troupe, il court « tout autour des théâtres de banlieue, des cafés-concerts et le long du boulevard Temple ».[622] « Ainsi, résume Duranty, il a fallu cinq mois d'efforts violents et sept mille francs pour établir ce petit théâtre ».[623] Les dépenses sont grandes et, en 1864, il devait encore 115 francs.[624]

Duranty cherche des auteurs pour sa petite entreprise.[625] Parmi les noms annoncés dans l'article de Loredan Larchey (juillet 1860, 10 mois avant l'inauguration), on trouve ceux de Théophile Gautier, Champfleury et Dumas fils. Sur l'affiche du théâtre, diffusée quelques jours avant la première, Desnoyers, Brisebarre, Sardou, Banville, Baudelaire, Scholl et Duranty lui-même s'ajoutent à Champfleury.[626] Camille Doucet, directeur général de l'administration des théâtres au ministère de la Maison de l'Empereur, s'inquiète : « Les pièces en vers ou en prose de ces messieurs méritent d'être examinées avant d'être jouées devant les enfants qui se promènent aux

---

619 M. Parturier, « Les marionnettes de Duranty », *Le Bulletin du Bibliophile*, 1950, n. 3, p. 111.

620 André-Charles Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris, Bordas, 1947, p. 61.
Gervais ignore qu'Achille Fould quitte son poste avant l'ouverture du théâtre et que Duranty se trouve soudainement obligé de donner des explications sur ses pièces aux autorités. Mais tout est fini avec l'interdiction de mettre des affiches dans Paris (M. Parturier, « Les marionnettes de Duranty », *loc. cit.,* p. 117).

621 L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.,* p. 85.

622 Duranty, cité in L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 89.

623 Duranty, *ibid.,* p. 90.

624 M. Parturier, « Les marionnettes de Duranty », *loc. cit.,* p. 112. Parturier note également que « Baudelaire avait réussi à intéresser le banquier Léon Gélis, à la barraque de Polichinelle ». Celui-ci a accepté, mais plus tard a retiré sa parole (*Ibid.*, pp. 112-113).

625 Louis Tabary cite un fragment de la lettre de Charles Baudelaire à Théophile Gautier, écrite vers la fin août 1860 : « …M. Duranty te demandera probablement une petite comédie quelconque pour marionnettes. Tu seras ce que tu es quand tu sens qu'il faut l'être, c'est-à-dire le plus charmant des hommes… » (Louis Edouard Tabary, *Duranty*, Paris, Société d'édition « Les Belles-lettres », 1954, p. 66).

626 Le contenu de l'affiche est cité dans la lettre de Camille Doucet, in M. Parturier, « Les marionnettes de Duranty », *loc. cit.,* p. 116.

Tuileries », écrit-il au comte Walewski, nouveau ministre d'Etat.[627] Cependant, personne ne croit que Duranty pourra obtenir des pièces de ces auteurs pour son théâtre.

La première représentation a lieu le 19 mai 1861. Fernand Desnoyers compose pour le spectacle le prologue en vers. Toute l'aventure reçoit une couverture dans la presse. Francisque Sarcey écrit quelques lignes sur l'ouverture du théâtre de Duranty dans son feuilleton publié dans l'*Opinion nationale* du 27 mai 1861, où il note que le théâtre est joli, que les « petits acteurs de bois jouent fort gentiment leurs rôles » et que les « pièces sont la partie faible ».[628] Duranty est vite découragé par les difficultés d'exploitation et abandonne l'idée de créer une version mondaine du théâtre de marionnettes populaires. Cette initiative trouvera sa nouvelle vie, plus réussie, avec un autre marionnettiste littéraire : Louis Lemercier de Neuville.

Cette tentative de fusionner le castelet populaire et le répertoire littéraire est singulière, voire inédite. L'auteur en est conscient, écrivant en 1880 qu'il a « osé composer un théâtre écrit de Marionnettes, tentative sans précédents en Europe ».[629] La critique est d'accord : « C'est la première fois qu'on tente d'introduire sérieusement en France les marionnettes, » constate en 1861 Loredan Larchey.[630] Duranty, en 1880, ignore non seulement les pièces pour marionnettes de Maurice Sand, qui vont être publiées dix ans plus tard, mais aussi les textes qu'ont écrits Lesage, Piron et d'Orneval pour le théâtre forain. La nouveauté de Duranty est plutôt dans la création du premier théâtre de marionnettes littéraires s'adressant à un public payant et non à un cercle intime d'invités.

Les pupazzi de Lemercier de Neuville (1863-1903)

Si les marionnettes de Duranty sont destinées au divertissement éducatif des enfants, les pupazzi de Lemercier de Neuville sont un amusement mondain. En 1863, Charles Monselet écrit :

> Les *Pupazzi* de M. Lemercier de Neuville sont la curiosité et la vogue du moment. *Pupazzi* est un mot de je ne sais plus quel dialecte italien, qui signifie poupées. Ce sont des poupées en effet que M. Lemercier de Neuville, un écrivain de beaucoup d'esprit, fait manœuvrer et parler dans les salons, dans les ateliers amis ; poupées aristophanesques, poupées de la littérature et des arts.[631]

[627] M. Parturier, *idem.*
[628] M. Parturier, *ibid.,* p. 118.
[629] L.E.E. Duranty, *Théâtre des marionnettes*, *op. cit.*, n.p.
[630] Loredan Larchey, cité in M. Parturier, « Les marionnettes de Duranty », *loc. cit.*, p. 113.
[631] Charles Monselet, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 26 décembre 1863, p. 411.

Ainsi est présentée la nouvelle entreprise, née en 28 novembre 1863 dans l'atelier du célèbre photographe Carjat : les pupazzi de Lemercier de Neuville. « Je dirige un théâtre nouveau, proclame-t-il en 1864 ; ce que j'offre, c'est un spectacle qui n'emprunte aux MARIONNETTES ITALIENNES que le nom, au GUIGNOL, que les dimensions ».[632]

Avec les pupazzi, la marionnette littéraire s'éloigne plus encore de ses origines populaires, comme de ses racines théâtrales. Lemercier de Neuville lui-même admet que dans les premières années, il fit « de la satire et de la critique littéraire » sans s'occuper « aucunement d'aucun agencement théâtral ». « Voulant m'écarter des marionnettes ordinaires, j'évitai toute espèce de rapprochement avec le théâtre ; j'affectai même de renfermer ma représentation dans une exhibition plastique soulignée par une critique ou une imitation des célébrités du jour ».[633] Plus tard, Lemercier de Neuville reconnaîtra son erreur et renouera avec les guignols, mais il restera néanmoins fidèle au genre de satire journalistique et de la revue théâtrale.

L'histoire des pupazzi est, comme le démontrent ses *Souvenirs d'un montreur de marionnettes* (1911), une histoire de voyage. Lemercier de Neuville voyage beaucoup avec son théâtre, et pas seulement en France. Bruxelles, Lyon, Monte-Carlo, Cannes, Bordeaux, Bade, Hambourg, Strasbourg et bien sûr Paris : « […] en trente ans j'ai visité cent cinquante-trois villes y compris les stations thermales et les bains de mer, » écrit Lemercier de Neuville dans ses *Souvenirs*.[634] C'est donc un divertissement mondain qui se comporte comme un théâtre de marionnettes ambulant. Comme un marionnettiste populaire vagabond, Lemercier de Neuville monte son castelet partout, bien que, dans son cas, les coins de rues soient remplacés par les salons et les foires par les casinos, les hôtels et les théâtres. En 1864, il est invité par les directeurs des Variétés, Noriac et Coniard, à faire un spectacle de pupazzi, ce qui ne trouve pas grâce aux yeux de certains admirateurs du théâtre de Lemercier de Neuville.[635]

L'histoire des pupazzi est aussi une histoire de recherche et d'expérimentation. Lemercier de Neuville améliore sans cesse l'aspect technique de son théâtre, comme son aspect littéraire. Comme Sand, il cherche toujours les innovations pour améliorer le côté technique du spectacle et pour rendre la manipulation et le transport plus faciles. Les Pupazzi sont destinés à n'être

---

[632] Lemercier de Neuville, cité in E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, p. 314.
[633] L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.,* p. 229.
[634] Louis Lemercier de Neuville, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Maurice Bauche, 1911, p. 284.
[635] Monsieur Desardoises écrit, par exemple, qu'il « préfère beaucoup les Pupazzi du salon à ceux du théâtre. Les premiers ont autant de valeur réelle littéraire, intelligente et spirituelle que les seconds ont de tendance à se rapprocher de… "Polichinelle". Mais les besoins du théâtre, les exigences de la censure, le besoin de réclame ! etc., etc… à notre avis. *Il ne fallait pas qu'y y aille !* » (Monsieur Desardoises, « Aux Variétés. La liberté des théâtres derrière la toile », *La Vie parisienne*, 10 septembre 1864, p. 523).

manipulés que par leur créateur.[636] Voici comment Lemercier de Neuville se présente devant Napoléon III : « Des Pupazzi, je suis l'auteur, / Le décorateur-machiniste, / Le poète et l'exhibiteur…/ Un mécanicien-journaliste ! ».[637] Ainsi, il doit toujours chercher l'innovation, écrire de nouveaux textes, produire de nouveaux effets, pour attirer l'attention des spectateurs, mais aussi pour surmonter les inévitables difficultés rencontrées par un artiste de théâtre qui est à la fois machiniste et marionnettiste. Ainsi Lemercier de Neuville invente-t-il un système d'éclairage qui non seulement éclaire les petits artistes, mais aussi les manuscrits, « écrits sur des cartons disposés comme des paravents ».[638] Il doit posséder tous les accents et les voix possibles, imitant les célébrités du jour. « Je n'avais pas la voix d'or de Sarah Bernard, admet-il, mais j'avais sa diction ».[639]

Pour la première représentation « publique » des pupazzi, le castelet est improvisé avec les matériaux à disposition :

> L'encadrement de ma scène fut fait avec des lattes recouvertes d'étoffes voyantes et je machinai de rideau avec un morceau de damas rouge.
> De coulisses, il n'y en avait point ; quant à la toile de fond, c'était provisoirement un châle dont ma femme ne se servait plus.[640]

Vers la fin des années 1870 ou le début des années 1880, Lemercier de Neuville construit le castelet des pupazzi, adjoignant à son type unique de marionnette un type de castelet tout aussi unique. Les dimensions de ce dernier étaient de 2,80 mètres de hauteur sur 1,80 mètres de large, avec une profondeur de seulement 90 centimètres. Le théâtre tient dans trois caisses : l'un constituait la façade ; l'autre contenait « les décors, les accessoires, les toiles de fond et les draperies » ; et le troisième « donnait asile aux personnages ».[641]

Les premiers pupazzi étaient des figures plates, faites des caricatures découpées dans la revue *Le Boulevard*, collées et peintes sur des boîtes de cigares.[642] Pour chacun, Lemercier de Neuville a composé les couplets satiriques qui l'ont représenté.

---

[636] Ce qui ne veut pas dire qu'il ne rêve pas d'être joué par des acteurs vivants (voir L. Lemercier de Neuville, *Souvenirs*, *op. cit.,* pp. 300-306).
[637] L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 287.
[638] L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 323.
[639] L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 326.
[640] L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 182.
[641] L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 296.
[642] Denis Bordat et Francis Boucrot voient dans cette première étape des pupazzi une réinvention des « silhouettes décorées » introduites en France par le théâtre Séraphin à la fin du 18e siècle (D. Bordat, F. Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, pp. 59-60).

> Je les machinais à l'aide de ficelles que je dissimulais derrière le personnage, se souvient Lemercier de Neuville, j'en fis ainsi deux cent-quatorze. Chacun avait un mouvement différent, suivant le texte que j'avais à lui faire dire.[643]

La marionnette et le texte, se complétant l'un l'autre, ont une fonction purement satirique sans construction dramatique. Il n'y avait aucun lien narratif entre les figures, seulement une galerie de charges qui passait.[644] Très vite, le cadre domestique devient serré pour Lemercier de Neuville et il présente ses artistes miniatures à ses amis.

Bien que le théâtre de pupazzi ait été l'entreprise d'un seul artiste, son histoire connait plusieurs collaborations avec d'autres artistes. Ainsi, en 1864, Crapelet a brossé pour lui deux décors et Gustave Doré a fabriqué quelques marionnettes et un décor. De là, les pupazzi évoluent vers un théâtre professionnel. Très vite, leurs silhouettes découpées se transforment en figures sculptées : les marionnettes à gaine.[645]

Lemercier de Neuville s'intéresse à la politique et aux mœurs et faiblesses des Français. Voici comment Henryk Jurkowski définit son corpus d'œuvres dramatiques :

> Les œuvres dramatiques de Lemercier de Neuville sont nées de sa passion journalistique, de sa sensibilité aux problèmes de l'heure. […] La langue qu'il utilise est diversifiée. […] L'humour de ses œuvres ressort du texte, plus rarement des situations. En principe, il n'emploie pas les figures de rhétorique créées par le théâtre de marionnettes. […] La force principale de sa dramaturgie réside dans son actualité…[646]

Le premier programme des pupazzi, *Profils et silhouettes*, était un recueil de monologues rimés, qui représentaient sous une forme satirique les personnages fameux de l'époque, dont Victorien Sardou, Gustave Doré, Victor Hugo, Paul Féval, Jacques Offenbach et bien d'autres. C'était un défilé de personnages, le genre dans lequel Lemercier de Neuville écrit aussi sa première pièce présentée à Bruxelles le28 décembre 1864, *Le Procès Belenfant des Dames*.

---

643 L. Lemercier de Neuville, *Souvenirs*, *op. cit.,* p. 320.
644 L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 321.
645 Dans ses souvenirs, Lemercier de Neuville attribue cette étape à une remarque de Gustave Doré : « […] votre spectacle est incomplet, dit-il. Ne vous récriez pas ! Vous allez voir ! Vous avez un théâtre et vous n'y jouez pas de comédies. Toutes vos satires auraient bien plus de piquant, si elles étaient mises en dialogues. Et puis, il vous manque les gestes ». Lemercier de Neuville admit la justesse de la remarque de Doré, mais comment faire ?
« −…Mes personnages sont peints sur des planchettes, ils ne peuvent faire qu'un seul geste. Ils ne peuvent pas se retourner, ni prendre le moindre accessoire. Comment dialoguer avec des statues…
−Encore si c'étaient des statues ? Mais ce mot-là me donne une idée. Faites-vos têtes en ronde bosse, avec des habits véritables…
−Des guignols ?
−Oui, des guignols ! Pourquoi pas ? » (L. Lemercier de Neuville, *ibid.,* p. 200)
646 H. Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes*, *op. cit.*, p.232.

Lemercier de Neuville se moque de tout, y compris du monde du théâtre. Il parodie les acteurs célèbres, comme dans la pièce *L'Epopée moderne* (1888), où apparaissent les couplets de Sarah Bernhardt et Coquelin, qui comparent leurs popularités respectives à celle de l'autre :

> COQUELIN :
> Maintenant je voyage
> Plus que Sarah ! […]
> Je fais tourner les têtes
> Plus que Sarah ! […]
>
> SARAH BERNHARDT :
> J'fais plus longue tournée
> Que Coquelin !
> Je suis plus couronnée
> Que Coquelin ![647]

Dans la pièce *Le Vrai bonhomme* (1866), les coulisses de théâtre sont représentées sur un mode satirique. L'acteur principal du théâtre, M. Chose, ayant un caractère capricieux, déclare : « je suis le rôle, […] je suis la pièce ! ».[648] La pièce, écrite par Monsieur X, est complètement réécrite par M. Pigetout, le machiniste du théâtre, pour satisfaire les demandes de Chose. L'auteur ne reçoit ni invitation pour la première, ni mention parmi les créateurs du spectacle (une liste qui inclut un certain M. Romain, responsable d'applaudissement), ni paiement pour son travail.

Pour Jurkowski, les pupazzi sont plus qu'un divertissement mondain : Lemercier de Neuville « puise son inspiration dans son instinct de journaliste, son penchant pour l'ironie, son allergie à l'injustice et à l'usurpation du pouvoir ».[649] En 1878, E. Gruber écrit, dans son compte rendu sur les pupazzi, qu'ils « peuvent parler de tout- même politique ! Ils n'ont pas peur des gendarmes ».[650] Pourtant, il n'est pas totalement juste de dire que Lemercier de Neuville aurait toujours échappé à la censure. En 1877, la pièce *La Famille Cabasson* (1876) est interdite par la police, sous le prétexte qu'elle n'a pas été visée par la censure.[651] Malgré cela, la pièce a été jouée 88 fois. On ne trouve aucune mention de sa représentation ou de son interdiction chez Lemercier de Neuville.

---

647 L. Lemercier de Neuville, cité in E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.,* p. 333.
648 Louis Lemercier de Neuville, « Le vrai bonhomme », *I Pupazzi*, Paris, E. Dentu, 1866, p. 246.
649 H. Jurkowski, *Ecrivains et marionnettes*, *op. cit.,* p. 225.
650 E. Gruber, « Les Pupazzi », *L'Abeille*, 14 décembre 1878.
651 *Le Figaro*, 4 juillet 1877 ; *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1877, p. 540.

Les théâtres de marionnettes littéraires : du divertissement à la pratique artistique

Les premiers marionnettistes littéraires choisissent la marionnette pour s'amuser, pour se permettre une certaine frivolité ou liberté d'expression. Pourtant, la marionnette est plutôt pour eux une occasion d'inventions techniques (surtout pour Sand et Lemercier de Neuville) et d'essais littéraires. La nouvelle génération de marionnettistes littéraires va soit mettre la marionnette en cause (le Petit Théâtre), s'interrogeant sur sa nature artificielle, soit la mettre au service de ses recherches artistiques (le théâtre d'ombres du Chat Noir, les spectacles des Nabis). Cette génération se distingue par deux traits majeurs : tout d'abord par le rapport à la marionnette, qui devient une alternative préférable à l'acteur vivant ; ensuite par le travail collectif, qui réunit des artistes de genres différents, hommes de lettres se mêlant aux peintres, compositeurs et hommes de théâtre.

L'Erotikon Teatron ou le Théâtre érotique de la rue de la Santé, créé en 1862, peut être vu comme un pont entre les deux générations. Les auteurs du Théâtre érotique, tous hommes de théâtre, voient dans la marionnette la possibilité de se libérer du système de réception d'une pièce dans le théâtre. Pourtant, il s'agit toujours d'un théâtre privé dont le répertoire, doté d'un humour sexuel et scatologique, donne à un cercle restreint d'invités « la saveur de plaisirs clandestins ».[652] On doit attendre 1888 pour que le castelet littéraire devienne une entreprise publique, avec des spectateurs qui paient leur place et avec une « première » pour la presse. Cette année-là, le théâtre d'ombres du Chat Noir montre *L'Epopée* du Caran d'Ache et le Petit Théâtre d'Henri Signoret et Maurice Bouchor ouvre ses portes.

L'Erotikon Teatron ou Le Théâtre érotique de la rue de la Santé (1862-1863)

L'Erotikon Teatron (ΕΡΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ), un nom interprété par Carjat comme le « Théâtre des Marionnettes amoureuses »,[653] qui voit jour à l'époque du Second Empire, n'existe que quelques mois, entre l'été 1862 et l'hiver 1863.[654] Inspiré par le théâtre de Duranty, il a été

652 D. Plassard, « Du salon à l'atelier », *loc. cit.*

653 Carjat, cité in L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », in *Le Théâtre Erotique de la rue de la Sante*, *loc. cit.*, p. 9.

654 Malheureusement, il n'existe que trois sources bibliographiques sur ce théâtre, dont deux sont corrompues. La première, chronologiquement, est le livre *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé*, paru dans les années 1860 en Belgique et plus tard réimprimé sous le titre *Le Théâtre érotique français sous le bas-empire,* avec pour nom d'auteur celui d'Alfred Delvau. Bien sûr, c'était une supercherie : le nom de Delvau, célèbre à cette époque, devait assurer les ventes de l'ouvrage. Le livre, un recueil de sept pièces du répertoire du théâtre, est précédé par un article qui raconte l'histoire

créé comme son prédécesseur par les représentants de la bourgeoisie littéraire. Et pourtant, ce théâtre avait un caractère unique qui l'a distingué du castelet de Duranty, comme du théâtre de marionnettes de Maurice Sand. Il s'agissait non seulement d'un divertissement mondain, mais aussi d'une réunion d'esprits libres, littéraires et artistiques, et surtout pas d'une scène destinée aux leçons de morale. « Rassurez-vous, écrit Carjat, tout s'y passe le plus convenablement du monde ; les coups de bâton y sont toujours protecteurs de la morale, et si la mère ne peut y conduire sa fille, en revanche le plaisir y attire des peintres et des littérateurs de talent ».[655]

Il faut surtout accentuer le fait que l'Erotikon Teatron n'était pas une scène d'essai. Sa première raison d'être était de protester « contre la tyrannie des soirées officielles et des réunions où les peintres sont mêlés aux boursiers, et les poètes aux journalistes ».[656] C'est un espace de création libertine, où tout est permis, où la parole et le geste n'ont pas de limites, « où des poètes prennent leur revanche des comédiens indociles, des censures rigoureuses et trop souvent inintelligentes, des comités de lecture inattentifs et des directions hostiles à l'art ».[657] La scène de l'Erotikon Teatron permet la liberté de parole et de création aux auteurs frustrés par la routine et le schématisme du théâtre officiel.

L'une des particularités de cette entreprise est l'appartenance de plusieurs de ses créateurs au monde du théâtre : les auteurs du théâtre de l'Odéon Amédée Rolland (le propriétaire) et Jean du Boys ; Jean Hyppolyte Tisserant, le directeur de l'Odéon (depuis 1858), qui écrit pour le théâtre *Le Dernier jour d'un condamné* ; Demarcy, acteur du théâtre de la Porte-Saint-Martin ; Henry Monnier, écrivain, caricaturiste et acteur, créateur du célèbre personnage Prud'homme, à qui plus tard Catulle Mendes comparera Ubu. Le théâtre de l'époque est critiqué et moqué par des hommes dont un grand nombre connaît bien la cuisine des coulisses théâtrales.

---

du théâtre, signé par « L'illustre Brisacier » (Pierre Duffay croit que sous ce pseudonyme se cache Albert Glatigny, l'un des auteurs du théâtre (Pierre Duffay, « Le Théâtre érotique de la rue de la Santé », *Mercure de France*, 1 août 1925, p. 810)).Comme le remarque Lemercier de Neuville dans son *Histoire anecdotique des marionnettes*, les pièces, qui n'étaient pas destinées à l'impression, ont été publiées sans permission des auteurs. Pourtant, l'histoire du théâtre telle qu'elle est racontée dans son livre n'est pas objective, accentuant le rôle de Lemercier de Neuville dans la création de l'Erotikon Teatron (fait qu'on ne peut ni confirmer ni contester en l'absence de tout autre témoignage). Ainsi écrit-il, par exemple, que « ce ne fut que lorsque je m'en mêlai que l'organisation devint définitive et que l'on put jouer » (L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.*, p. 154). Les deux sources se limitent à de petites anecdotes proposant peu d'informations techniques sur la mise en scène et la manipulation des marionnettes. Enfin, Ernest Maindron, qui s'appuie sur ces deux sources pour écrire son chapitre sur le théâtre, ajoute sa contribution avec le texte de la parodie du *Bossu* de Pierre Féval et Anicet Bourgeois, dernière production de l'Erotikon Teatron montée au théâtre de la Porte Saint-Martin.

[655] Carjat, cité in L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », *loc. cit.*, p. 9.

[656] L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », *loc. cit.*, p. 2.

[657] Mané [Henri de Pene], *Paris effronté*, Paris, E Dentu, 1863, p. 229.

Selon Lemercier de Neuville, le théâtre a été fondé par quatre amis, Amédée Rolland, Jean du Boys, Edmond Wittersheim et Camille Weinseheink, dans la petite maison qu'ils occupaient au numéro 54 de la rue de la Santé. Rolland et du Boys sont des auteurs dramatiques dont les pièces ont été jouées sur la scène de l'Odéon. La liste du personnel, fournie par l'Illustre Brisacier,[658] propose que Rolland ait la fonction de « bailleur de fonds ». Du Boys devient le « régisseur général ». Camille Weinseheink, qui s'occupait d'industrie, reçoit les fonctions de « lampiste, machiniste, en un mot toutes les fonctions viles ».[659] Quant à Edmond Wittersheim, il participe à la construction des décors.[660]

La direction du théâtre est accordée à leur ami, Lemercier de Neuville, qui « fut à la fois l'architecte, le maçon, le peintre, le machiniste et le directeur »[661] et qui, selon *Privilège du Théâtre érotique* (signé « au nom des quatre fils Aymon » par le secrétaire Amédée Rolland), « aura droit de haute et basse justice sur tous comédiens, comédiennes, souffleurs, machinistes, pitres, galopins et autres, attachés à l'exploitation de son théâtre ».[662] En un sens, l'Erotikon Teatron devient un berceau de pupazzi, exhibés par de Neuville pour la première fois dans le spectacle *Le Bout de l'an de la noce*.

Le théâtre est élevé au fond du hall vitré qui précède la maison de Rolland. L'espace de jeu est assez serré et « très incommode ; on ne pouvait s'y tenir débout, il fallait jouer assis », replié sur soi-même.[663] On trouve chez Maindron la description suivante des coulisses du spectacle *Le Dernier jour d'un condamné* de Tisserand (juin 1862) :

> Lemercier de Neuville et Jean du Boys, assis sur des tabourets se tenaient au premier plan, leurs rôles piqués sur l'envers de la toile de la façade. Les autres récitant, livret en main, occupaient le fond du théâtre qui avait à peine un mètre cinquante centimètres de profondeur. Les décors étaient suspendus à l'aide de ficelles […].[664]

L'éclairage est composé de bougies. Les spectacles disposent d'un accompagnement musical grâce au piano installé dans le hall (le soir de l'inauguration, c'est Bizet qui était au clavier). Le public est installé dans le salon, avec assez de place pour seulement 21 spectateurs.[665]

---

658 Voir la note 654.
659 L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », *loc. cit.*, p.7.
660 « Trente-six décors, peints par Edmond Wittersheim et Lemercier de Neuville, mais retouchés par M. Darjou, qui avait peint la façade du théâtre » (L'Illustré Brisacier, *idem.*).
661 L'Illustré Brisacier, *ibid.,* p. 4.
662 « Privilège du Théâtre érotique », in *Le Théâtre Erotique de la rue de la Sante : son histoire*, *loc. cit.,* p. 175.
663 L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.*, p. 153.
664 E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.*, pp. 292-293.
665 L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.*, p. 154

L'esthétique de l'Erotikon Teatron le rapproche des théâtres libertins du 18e siècle, mais en utilisant les marionnettes à la place des acteurs en chair et en os, les artistes pouvaient aller plus loin, car « les corps de bois et de chiffons estompent et mettent à distance l'obscénité excessive des scènes représentées ».[666] Son langage « se plie aux exigences du lieu et de son horizon d'attente qui consent d'appeler les choses par leur nom ».[667]

Malheureusement, on possède peu d'informations sur les marionnettes de l'Erotikon Teatron. Chez Ernest Maindron, on trouve quelques esquisses de Lemercier de Neuville pour les personnages des différents spectacles. Dans la même source, il est noté, à propos du spectacle *Le Dernier jour d'un condamné,* que « les marionnettes [sont] mues par les doigts », ce que confirme le croquis de Lemercier de Neuville (Fig. 17).



Fig. 17. Lemercier de Neuville, croquis pour *Le Dernier Jour d'un condamné* (Le Théâtre érotique de la rue de la Santé)

On sait qu'il y avait, selon la liste de matériel citée par l'Illustre Brisacier, « huit poupées, sculptées par M. Demarsy, acteur de la Porte-Saint-Martin ».[668] Lemercier de Neuville estime qu'il disposait environ d'une quinzaine de personnages « qui, en changeant les costumes, servirent pour toutes les pièces ».[669] Les costumes (douze selon la liste) ont été « exécutés par les maîtresses des membres de l'administration ».[670] On sait également que dans *Les Jeux de l'amour et du bazar* de

[666] Valentina Ponzetto, « Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l'irreprésentable ? », *Fabula-Lh-T*, n. 19, « Les conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017. URL : http://www.fabula.org/lht/19/ponzetto.html
[667] Cristina di Tommaso, « L'Erotikon Theatron ou le théâtre de la bourgeoisie qui rit d'elle-même », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], 2, 2012, p. 2. URL : http://rief.revues.org/786
[668] *Sic.* L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », *loc. cit.*, p.7.
[669] L. Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique*, *op. cit.*, p. 154.
[670] L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », *loc. cit.*, p.7.

Lemercier de Neuville, on a utilisé des silhouettes en carton découpé: « M. Lemercier de Neuville imagina de peindre sur un morceau de carton découpé, une vingtaine de sergents de ville, que l'on pouvait faire manœuvrer facilement d'une seule main ».[671] On peut ajouter que parfois, comme dans *Le Dernier jour d'un condamné*, il y avait une séparation entre celui qui manipule la marionnette et celui qui lit son rôle. Pourtant, dans le spectacle *La Grisette et l'étudiant* de Henry Monnier, l'auteur lui-même fit parler les personnages.[672]

L'inauguration du théâtre eut lieu le 27 mai 1862. Parmi les spectateurs se trouvaient Louis-Edmond Duranty, Albert Glatigny (dont la pièce *Scapin maquereau* a été jouée plus tard sur la scène du théâtre), Darjou (qui avait peint le châssis et la façade du théâtre), le sculpteur de marionnettes Demarsy, venu de l'Odéon, et d'autres encore. Or comme le public était composé d'un cercle restreint d'invités et que « les spectateurs sont aussi des artistes, que cela se passe en famille, que le juge d'aujourd'hui pourra être l'homme à juger demain, il en résulte l'intime union de la scène et de la salle ».[673]

Le caractère parodique de cette soirée apparaît jusque sur son affiche, selon laquelle, parmi les personnages de l'intermède *Ballet des gaz,* se trouvait l'acteur légendaire du théâtre français Talma (mort en 1826) ; les rôles principaux du spectacle *Signe d'argent* ont été interprétés par Frédéric Lemaître et Mlle Mars (morte en 1847) ; Michel Ange était responsable des décors ; Vaucanson (mort en 1782) avait construit les machines ; et l'architecte était celui de l'Opéra Garnier. Les artistes du théâtre n'avaient de pitié pour personne.

Pendant la soirée d'inauguration, Champfleury porte un toast audacieux : « A la mort du Théâtre-Français ! à la prospérité des Marionnettes ! ».[674] C'est l'appel à la mort de tous les obstacles que pose le théâtre au poète, qui cherche une atmosphère de liberté de création absolue et la trouve avec les marionnettes. Ainsi le Théâtre érotique de la rue de la Santé devient-il la première tentative de créer un théâtre de marionnettes artistiques, un laboratoire où tout le monde est « à la même température intellectuelle de part et d'autre : ce qui convient au poète convient à l'auditoire ».[675]

---

671 Avertissement aux *Jeux de l'amour et du bazar* par Lemercier de Neuville, in *Le Théâtre Erotique de la rue de la Sante*, *loc. cit.,* pp. 65-66.
672 Avertissement à *La Grisette et l'étudiant* par Henry Monnier, in *Le Théâtre Erotique de la rue de la Sante*, *loc. cit.,* p. 17.
673 Mané, *Paris effronté*, *op. cit.,* p. 229.
674 L'Illustré Brisacier, « Histoire du Théâtre érotique de la rue de la Santé », *loc. cit.*, p. 11. Chez Maindron, qui cite l'article de Carjat, la phrase est légèrement différente : « A la mort du théâtre français ! A l'immortalité du théâtre de marionnettes ! » (E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.,* p. 292).
675 Mané, *Paris effronté*, *op. cit.,* p. 229.

Le théâtre d'ombres du Chat Noir (1885-1897)

« Comme dans les cabarets du XVIIIe siècle, on fait un peu de tout au Chat-Noir : on y mange, on y boit, on y monologue », écrit Parisis, chroniqueur au *Figaro*.[676] Depuis décembre 1886, on y joue des spectacles d'ombres (qui n'étaient pas, il faut le noter, dans le programme des cafés du 18e siècle). Ces ombres, noires et colorées, ne sont pas des « ombres grossières ou s'est divertie notre enfance, mais des ombres découpées et présentées selon toutes les règles de l'art, d'un art très affiné, très nouveau, très savoureux, et qui donne la saisissante impression de la vie réelle. Le vrai Théâtre-Libre, en un mot ».[677] Ainsi, le théâtre d'ombres du Chat Noir s'inscrit dans l'enthousiasme de la fin de siècle pour les spectacles de lumière, de lanternes magiques et de panoramas.

Le théâtre d'ombres du cabaret du Chat Noir tient une place unique dans la liste des théâtres littéraires de marionnettes. Alors que Séraphin, qui introduit les ombres chinoises en France à la fin du 18e siècle, était un artisan, les créateurs du théâtre du Chat Noir sont des artistes : « C'est certainement la première fois que des artistes s'amusent à ce jeu », écrit le chroniqueur du *Temps*. « Ils en ont fait quelque chose de curieux et de suggestif ».[678]

Le cabaret Chat Noir a été fondé par le peintre Rodolphe Salis en 1881 dans une boutique du84, boulevard Rochechouart. Destiné à servir d'atelier à l'artiste, il est très vite devenu un lieu de réunion des amis du propriétaire, puis un cabaret, toujours pour un cercle intime d'invités : poètes, écrivains et peintres montmartrois. Plusieurs d'entre eux deviennent plus tard les auteurs de son théâtre d'ombres, parmi lesquels Henry Somm (*L'Eléphant*, *Le Fils de l'Eunuque*), Maurice Donnay (*Phryné*, *Ailleurs*), Louis Morin (*Pierrot Pornographe*, *Le Roi débarque !*), Georges Fragerolle (*La Marche à l'étoile*) et d'autres.[679] « C'était le premier cabaret artistique fondé à Paris », dit avec fierté Salis dans une interview donnée en 1896.[680] En quelques années, le cabaret devient suffisamment fameux pour avoir besoin d'un espace plus grand et Salis déménage ainsi en grande

676 Parisis, « Au Chat-Noir », *Le Figaro*, 7 janvier 1891.
677 Parisis, *idem.*
678 *Le Temps*, 23 décembre 1886.
679 Maurice Donnay reçoit même une critique favorable chez Sarcey, qui croit que « quand on écrit de façon si brillante et qu'on a tant d'esprit […] mieux vaut ne pas perdre ses soirées à divertir les badauds » (Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 12 janvier 1890).
680 Paul Sauday, « Le Chat Noir raconté par M. Rodolphe Salis », *Le Temps*, 15 janvier 1896.

pompe rue Victor-Massé, où son théâtre d'ombres est inauguré au mois de décembre 1886. Le cabaret comme le théâtre ferment leurs portes début 1897.[681]

Comme les pupazzi ou le théâtre de Maurice Sand, ce théâtre commence par des improvisations avec les marionnettes et, plus tard, avec les ombres :

> Un jour, raconte Rodolphe Salis, Henry Somm eut l'idée de monter dans la salle d'en haut, un guignol ; un autre jour, il fit des ombres chinoises pour une chanson de Jules Jouy […] Les ombres découpées en carton s'abimaient vite, nous les fîmes en zinc.[682]

Chez Ernest Maindron, on trouve une autre version de cette histoire : c'est Charles de Sivry qui aurait eu l'idée d'installer un guignol dans le cabaret, où a été représentée la pièce de Somm *La Berline de l'émigré*, et c'est Henri Rivière qui aurait improvisé le premier un théâtre d'ombres dans le cadre du guignol, lorsqu'un soir Jules Jouy a chanté ses *Sergots*.[683] Le succès de cette plaisanterie a marqué le début du théâtre d'ombres du Chat Noir.

« Mes Souvenirs » sur le Théâtre-Libre d'André Antoine ajoute un détail curieux sur le début du projet théâtral de Salis. A propos du 10 juin 1887, Antoine écrit :

> Salis me prend dans un coin : le bruit fait ces jours-ci autour de l'acte de Méténier lui a donné une idée. Dans son local de la rue Victor-Massé, où il vient d'emménager, il existe, au-dessus des deux salles du rez-de-chaussée, un salon qu'il pourrait transformer en théâtre, sur lequel il voudrait donner des représentations de petites pièces en un acte et de monologues des artistes de la maison ; il me propose de venir les inaugurer, avec Mévisto, Barny et Luce Colas, en jouant *En famille*, l'acte de Méténier. Il nous donnerait 100 francs par jour […].[684]

Et un an plus tard, le 10 juin 1888 :

> Salis a suivi son idée de représentations au Chat-Noir. N'ayant pu réaliser son premier projet avec des acteurs sur le trop petit théâtre du premier étage, il y a installé une sorte de Guignol.[685]

Puisqu'à cette époque, le théâtre d'ombres existe déjà on peut supposer que Salis ait voulu créer une scène d'acteurs à côté des spectacles d'ombres, ou qu'il ait cherché un accompagnement à ce dernier. On sait que Salis accompagna les spectacles de commentaires ; pendant les entractes, les

---

681 Pour l'histoire du Cabaret du Chat Noir, voir notamment : M. Oberthür, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, *op. cit.* ; *Autour du Chat Noir : Arts & plaisirs à Montmartre 1880-1910*, catalogue de l'exposition présentée au musée de Montmartre du 13 septembre 2012 au 13 janvier 2013, Skira / Flammarion, Musée de Montmartre, 2012.
682 P. Sauday, « Le Chat Noir raconté par M. Rodolphe Salis », *loc. cit.*
683 E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.,* p. 339.
684 A. Antoine, *« Mes Souvenirs »*, *op. cit.,* pp. 43-44.
685 A. Antoine, *ibid.,* p.103.

chanteurs et musiciens Jules Jouy, Mac-Nab, Paul Delmet, et les poètes Jean Goudesky, Léon Durocher, Jean Rameau, amusèrent le public.

Comme l'Erotikon Teatron, ce théâtre propose à ses auteurs une liberté de création qui est impossible ailleurs : « On osait, au *Chat-Noir*, - art ou pensée, - ce qu'on n'eût pas osé ailleurs sans soulever les objections, toujours prêtes, des directeurs ou des éditeurs qui croient plaire au Public en flattant ses préjugés et en le servant suivant la formule ».[686] Néanmoins, ce théâtre se distingue de l'Erotikon Teatron, en proposant pour la première fois plus qu'un divertissement mondain. Comme l'affirme Ernest Maindron, « [le] théâtre du Chat Noir, en effet, n'était pas, comme on pourrait le croire, un divertissement de salon ou un simple amusement, c'était un vrai théâtre, une œuvre d'art dans toute l'acception du terme […] ».[687] En effet, Robert Hautiez interprète l'initiative du théâtre d'ombres au Chat Noir comme une réaction de poètes au théâtre contemporain, « produit d'une civilisation trop savante et trop ingénieuse […] tué par trop de recherche et de complication dans les idées, aussi bien que par trop de minutieuse exactitude de mise en scène ».[688]

Le théâtre du Chat Noir ouvre un champ infini pour les recherches et les expérimentations auxquelles participent pour la première fois, à côté des hommes de lettres, les peintres, notamment Henri Rivière et Caran d'Ache. Ces deux derniers, écrit Jules Lemaître en 1888, « ont fait des ombres chinoises l'art généralisateur et philosophique par excellence, un art qui plaît aux enfants par sa simplicité et sa clarté souveraine, et aux sages pensifs par sa puissance de synthèse […] ».[689] Le théâtre d'ombres ne se limite plus au contraste primitif ombre-lumière, noir-blanc, il reçoit les qualités de vitrage coloré, expérimente avec les couleurs et donne aux représentations les qualités d'un vitrail, permettant de nuancer les scènes, d'approfondir leur sens.

La révolution qu'apporte la fondation du théâtre d'ombres n'est pas uniquement esthétique, car le développement du langage artistique est le résultat de l'amélioration technique du spectacle, surtout grâce à deux inventions de Rivière : l'appareil d'éclairage oxhydrique, « confortablement [installé] derrière des châssis à coulisses où l'on fait glisser dans les rainures soit des découpures, soit des verres peints ».[690] Ces derniers étaient la plus grande innovation, qui permettait à Rivière « de modifier à son gré, et suivant l'effet qu'il voulait obtenir, l'atmosphère dans laquelle

686 Chez Paul Jeanne, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris, Des Presses modernes au Palais Royal, 1937, p. 43.
687 E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.,* p. 339.
688 Robert Hautiez, cité in Prestidigitateur Alber, *Les Théâtres d'ombres chinoises*, *op. cit.*, p. X.
689 Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 2e série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 332.
690 Léo Claretie, « Coins de Paris. L'Envers du Chat-Noir », *Le Temps*, 25 janvier 1894.

agissaient les personnages ».[691]

Cet appareil d'éclairage était le cœur battant de coulisses, « une baraque collée contre la maison à la hauteur d'un second étage et posée sur des barres de fer comme un moucharabi ».[692] Le dessin de Sahib et le reportage de Léo Claretie témoignent de l'atmosphère de travail collectif qui règne au cours du spectacle (Fig. 18). Ainsi Claretie décrit-il la participation de tous ceux qui se trouvaient dans les coulisses à la création du bruit de monnaie pour la scène au cours de laquelle Pierrot vend son tableau à un juif : « A ce moment, chacun sortit de ses poches une poignée de cent sous en plomb et les fit sonner dans ses deux mains jointes ».



Fig. 18. Sahib, *Les Coulisses du Chat Noir*

[691] E. Maindron, *Marionnettes et guignols*, *op. cit.,* p. 339. Il faut noter que, selon Jules Lemaître, Rivière a d'abord utilisé des papiers de couleurs (J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, 2e série, *op. cit*, p. 342).

[692] Henri Riviere, cité in L. Claretie, « Coins de Paris. L'Envers du Chat-Noir », *loc. cit*. Une comparaison assez intéressante, car le moucharabieh est un élément décoratif de l'architecture arabe, qui sert à dérober les femmes aux regards. Il permet à celle qui se trouve derrière lui à l'intérieur de la maison d'observer l'extérieur sans être vue.

L'exemple des deux spectacles de Rivière, *La Tentation de saint Antoine* (28 décembre 1887) et *La Marche à l'étoile* (6 janvier 1890), permet de voir comment la technique prend une fonction poétique. Les deux œuvres sont des pièces de défilé, mais tandis que la première est un défilé de fantasmes, la deuxième est une procession d'hommes unis par un seul bout, l'Etoile de Jésus. Ainsi, pour *La Tentation de saint Antoine,* Rivière choisit une esthétique de polychromie, alors que le langage visuel de *La Marche à l'étoile* est une synthèse de polychrome et de monochrome.

Les quatre tableaux de *La Tentation de saint Antoine* « apparurent aux yeux émerveillés des spectateurs, comme une lumineuse suite de vitraux colorés dans des gammes aussi intenses que les verrières du XIIIe au XVe siècle ».[693] Le spectacle était une vraie parade de « trucs, changement à vue, décors, surprise » et il y avait même un ballet.[694] En comparaison de la *Tentation, la Marche à l'Etoile*, créée par Rivière l'année suivante, peut paraître primitive. Pourquoi revenir au monochrome, quand on peut utiliser une technique plus compliquée ? Parce que l'esthétique du contraste ombre-lumière sert dans ce cas-là l'idée de la pièce, qui décrit la marche des hommes vers l'étoile messagère, les personnages et les animaux se détachant en noir sur un fond bleuâtre.[695] L'étoile, point lumineux intense, est remplacé dans les trois derniers tableaux par la figure du Christ, qui est éclairé et éclaire les autres. Ainsi, dans ces scènes, la polychromie revient :

> Dans le tableau de la *Crèche*, la Sainte-Famille était polychromée et les groupes de bergers les plus rapprochés, arrêtés toutefois hors de l'étable, recevaient un peu de lumière de l'enfant Jésus. Dans le *Golgotha*, le Christ était seul lumineux au milieu d'un ciel tourmenté, en grisaille, déchiré constamment d'éclairs sinistres. Enfin, dans l'*Apothéose*, tous les chœurs des anges, […], apportaient l'harmonie de leur brillante polychromie au corps lumineux du Christ transfiguré.[696]

La Marche à l'étoile, peut-être plus que les autres spectacles, démontre l' « effrayante simplicité » (selon la formule de Georges Toudouze) de Rivière. Son art, même s'il est accessible aux yeux qui ne cherchent que la beauté, est « très difficile à pénétrer dans son essence intime pour la foule ».[697]

Le langage de Caran d'Ache est plus graphique. Son *Epopée* en trente tableaux, « ce défilé de toutes les grandes guerres et de toutes les gloires du premier empire » avec « les silhouettes géométriques des petits soldats » appliquées sur l'écran blanc.[698]

---

693 Odon Gueneau de Mussy, « Un art vraiment moderne », *L'Art pour tous*, novembre 1891, p. 1.
694 « Les ombres chinoises *», Le Petit Parisien*, 31 décembre 1887.
695 Odon Gueneau de Mussy, « Un art vraiment moderne », *loc. cit.*, p. 1.
696 O. G. de Mussy, *ibid.*, p. 2.
697 Georges-Gustave Toudouze, *Henri Rivière, peintre et imagier*, Paris, H. Floury, 1907, p. 87.
698 « Une représentation de "L'Epopée" au Chat-Noir », *L'Univers illustré*, 12 février 1887, p. 106 ; « Chronique », *Le Temps*, 23 décembre 1886.

> Caran d'Ache, qui est un dessinateur très hardi et très sûr, - nous donne d'abord l'illusion de la vie par la seule vérité des silhouettes simplifiées et résumées ; et cela n'est déjà plus de la caricature, mais plutôt un dessin d'un genre tout particulier qui, ne pouvant plus montrer les visages, réduit à ne rendre que les lignes qui délimitent les corps, - compense cette pauvreté de moyens en exagérant un peu ce que ces lignes ont de caractéristique et d'expressif.[699]

Le dessin de Caran d'Ache est une création de caricaturiste, qui voit toujours la vie dans une perspective ironique. Dessinateur militaire, il s'efforce toujours « de donner l'immédiate et brève sensation », simple et exacte.[700]

Malgré son répertoire biblique et mythique, le théâtre du Chat Noir reflète toujours son époque sur un ton satirique et philosophique. La morale de *La Partie de whist* de Sahib, qui raconte l'histoire de quatre Anglais (le couple Stephenson et le couple Godblumderry) jouant au whist dans le salon d'un navire, est de continuer à jouer en toutes circonstances. La tempête secoue le navire, des corsaires attaquent, l'eau envahit la cabine, mais les joueurs ne bougent pas. Même morts, ils continuent à jouer. Pourquoi se battre, si la mort est inévitable ? Alors, jouons au whist et « laissons-nous sombrer doucement, comme de pauvres petites ombres chinoises. […] C'est, de plus en plus, la philosophie de la fin de siècle ».[701]

Mais comment le mystère religieux de *La Marche à l'étoile* peut-il être contemporain ? C'est par son essence même qu'il y parvient. Créé en 1890, il témoigne d'un réveil de l'intérêt pour le mysticisme et la religion dans les cercles artistiques. « Le Chat-Noir, écrit Jules Lemaître dans son compte rendu du spectacle, est un sanctuaire où la fumisterie et le mysticisme ont toujours fait bon ménage ».[702] Quelques années plus tard, Jules Claretie va se demander si le « mouvement néo-mystique de ces dernières années [n'est] point sorti du *Chat noir*, devenu, avec le *Sphinx* ou la *Marche à l'étoile*, une sorte de Bayreuth des ombres chinoises ».[703] La même année, Rodolphe Salis déclare que « la *Marche à l'Etoile* est le premier ouvrage qui ait mis à la mode le mysticisme ».[704]

Plus qu'un simple divertissement, ce théâtre était une scène d'essai. Même ses spectateurs, qui, comme le chroniquer du *Temps*, sont venus « voir ces ombres chinoises comme des pupazzi, pour (s'amuser), pour en rire », étaient « profondément [émus] quand le petit rideau est descendu sur le

---

699 *Sic.* Cité chez P. Jeanne, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, p. 26.
700 Elie Faure, *Formes et forces : ceux qui vivent ; les empreintes, l'amour et l'artiste ; caricature et caricaturiste ; l'art et la science*, Paris, H. Floury, 1907, p. 115.
701 J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, 2e série, *op. cit*, p. 335
702 Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, 5e série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 350.
703 Jules Claretie, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 29 octobre 1896.
704 P. Sauday, « Le Chat Noir raconté par M. Rodolphe Salis », *loc. cit.*

transparent » et qu'ils ont eu « la révélation troublante de la grandeur épique ».[705] « C'est un spectacle d'un ragoût très particulier, dont les Parisiens sont très friands, » écrit Sarcey en janvier 1891. Emerveillé par les illusions de profondeur et par les tableaux panoramiques, dont certaines parties sont éclairées « avec des projections d'une lumière oxyhydrique très intense, tandis que les autres demeuraient dans l'ombre », il chante les louanges au théâtre d'ombres, en même temps méprisant l'esthétique de pénombre au Théâtre Libre et plus tard au Théâtre d'Art.[706]

Les ombres chinoises deviennent un art véritable.[707] Plus encore : on peut dire que l'artisanat des ombres chinoises se transforme en art des *ombres françaises* (titre qui apparaît sur quelques-unes des affiches du théâtre).[708] Les ombres ne sont plus chinoises, écrit Lemaître, « tant MM. Caran d'Ache et Rivière les ont perfectionnées, et tant ils y ont mis la marque d'un esprit moderne et parisien ! ».[709] Il ne s'agit pas non plus d'un spectacle comique à la manière de celui de Karagöz : « Suivez l'exemple du Chat-Noir de Rodolphe Salis et non celui de Karagheuz, l'homme à l'œil noir de Constantinople, » conseille Paul Jeanne, soulignant le côté artistique qui distingue les spectacles du Chat Noir.[710]

Il s'agissait, comme on l'a déjà dit, d'une entreprise artistique collective, dont les créateurs étaient assez nombreux, mais ce théâtre créé dans le cadre du cabaret de Rodolphe Salis était parfois considéré comme le théâtre d'ombres de Rodolf Salis. En tout cas, le mérite incontestable de Salis fut sa capacité à favoriser une collaboration inédite entre hommes de lettres et peintres.[711] Cet artiste, qui a fondé avec le sculpteur Wagner « l'Ecole vibrante », « dans le but de faire fraterniser l'Art avec la Littérature », a réalisé au théâtre un rêve qui n'avait pas de précédents.[712] Le théâtre du Chat Noir fut le premier théâtre artistique d'ombres, le premier théâtre d'ombres

---

[705] *Le Temps*, 23 décembre 1886.

[706] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 12 janvier 1891.

[707] Par la formule « ombres chinoises », on entend « [le] spectacle dans lequel la silhouette des personnages se découpe sur un écran » et non un théâtre d'ombres chinois traditionnel (D. Bordat, F. Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, p. 9).

[708] Ainsi Paul Eudel en comparant Rivière à Séraphin écrit : « Séraphin n'était qu'un habile mécanicien. Il avait inventé des mouvements d'horlogerie pour actionner les bras et les jambes de ses personnages. Mais il n'avait pas, comme [Rivière], trouvé la perspective » (Paul Eudel, « Théâtre du Chat Noir », Fonds Léopold Dor, Bibliothèque Musées Gadagne, pp. 572-573).

[709] J. Lemaître, *Impressions de théâtre*, 2e série, *op. cit*, p. 331.

[710] P. Jeanne, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit*., p. 172. Il s'agit plutôt de ce qui en France est désigné par ce terme et non d'un théâtre turc traditionnel. Sur ce sujet, voir notamment D. Bordat, F. Boucrot, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, pp. 27-51.

[711] Certains d'entre eux s'intègrent au monde du théâtre. Ainsi Rivière collabore-t-il avec André Antoine, créant des décors pour les spectacles *Un beau soir* et *Le Poète et le financier* de Maurice Vaucair, *Horse de Lois* de Marsolleau et *Repas du Lion* de F. de Curel. En 1898, Rivière crée même dans son théâtre le spectacle d'ombres *Le Juif errant* (première le 7 avril 1898). Le peintre coopère également avec le Théâtre Vaudeville et le Théâtre-Français. Maurice Donnay monte certaines de ses pièces chez Antoine ; Auriol et Willet, comme Rivière, mettent leur talent de peintres au service des décors et des programmes du Théâtre Libre.

[712] Maurice Donnay, *Autour du Chat Noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926, p. 27.

où le spectacle était une création littéraire-visuelle, le premier théâtre d'ombres avec un répertoire à la fois lyrique, satirique et mythique.

Le Petit Théâtre de la Galerie Vivienne (1888-1894)

« Dans une toute petite salle, un tout petit théâtre et de tout petits acteurs… en bois, Dieu merci ! Mais hélas ! ils parlent. Malgré ce défaut le spectacle est fort curieux et vaut la peine d'être vu ».[713] Le chroniqueur de *La Vie Parisienne* qui écrit ces mots est bien confondu par cette nouvelle entreprise : le Petit Théâtre des deux poètes Henri Signoret et Maurice Bouchor, dont les acteurs sont des marionnettes qui empruntent leur répertoire au théâtre d'acteurs vivants. Il semble que Signoret, fondateur du théâtre, ait voulu créer le modèle réduit d'un vrai théâtre, où il serait possible de jouer les chefs d'œuvres de la littérature dramatique qui, méritant la scène : théâtre indien, merveilles de la scène grecque ou médiévale, œuvres de Shakespeare ou encore de Cervantès.

L'inauguration du Petit théâtre a lieu le28 mai 1888 dans la petite salle (250 places) de la Galerie Vivienne. Pour le premier programme, Henri Signoret choisit *Les Oiseaux* d'Aristophane (tr. Félix Rabbe) et *Le Gardien vigilant* de Cervantès (tr. Amédée Pagès). Sous sa direction, le théâtre propose deux programmes supplémentaires : *La Tempête* de Shakespeare (tr. M. Bouchor) le14 novembre 1888 et un programme de trois pièces (*Abraham l'ermite* de Hrotsvita, *La Jalousie du Barbouillé* de Molière et une reprise du *Gardien vigilant* de Cervantès) le 12 avril 1889. En 1889, face aux épreuves que rencontre son entreprise, Signoret passe la main à son secrétaire, Maurice Bouchor. Sous la direction de ce dernier, le répertoire du théâtre change : la dramaturgie classique est remplacée par des pièces modernes sur des sujets religieux, dont une grande partie est écrite par Bouchor lui-même. Entre 1889 et 1894, Bouchor met en scène ses mystères : *Tobie* (novembre 1889), *Noël* (le 25 novembre 1890), *La Légende de sainte Cécile* (janvier et novembre-décembre 1892), *Les Mystères d'Eleusis* (du 16 au 30 janvier 1894). Le seul programme de trois pièces proposé au cours de cette période est composé du *Songe de Khèyam* de Bouchor, de *L'Amour dans les enfers* d'Amédée Pigeon et de *La Dévotion à saint André* de Vidal (1892). Il faut également signaler la représentation exceptionnelle de *Tobie* par les lecteurs du théâtre, sans marionnettes, en 1893. Le 30 janvier 1894, le Petit Théâtre donne son dernier spectacle.

Comme l'Erotikon Teatron ou le théâtre d'ombres du Chat Noir, le Petit Théâtre était une entreprise collective. Chaque spectacle demandait la collaboration d'un grand groupe de

[713] X. « Choses et autres », *La Vie parisienne*, 24 novembre 1888, p. 656.

personnes, lecteurs de textes, compositeurs et musiciens, décorateurs et machinistes, qui donnaient « sans compter leur temps, leur travail, leur talent, cela par amitié personnelle et par dévouement à la poésie ».[714] Parmi les lecteurs du théâtre étaient les poètes Maurice Bouchor, Raoul Ponchon, Amédée Pigeon et Félix Rabbe, ainsi que les acteurs Eugénie Nau (du Théâtre Libre) et Coquelin cadet. Pourtant, dans son organisation, il était plus proche du théâtre de Lemercier de Neuville : un impresario qui engage les autres pour l'aider réaliser ses idées. Ainsi, au début, les critiques l'appellent « le théâtre d'Henri Signoret » et, plus tard, « le théâtre de Maurice Bouchor ».

Le Petit Théâtre est le premier, parmi les théâtres littéraires de marionnettes, à proposer aux poètes une véritable alternative au théâtre officiel et à ses acteurs. En 1890, Maurice Bouchor donne une conférence sur le Petit théâtre de marionnettes, dans laquelle il résume les avantages principaux des marionnettes, sans pour autant proposer quelque chose de nouveau. La marionnette peut interpréter « les œuvres de génies qui n'appartiennent ni à notre époque ni à notre race » et qui demandent de l'acteur « des connaissances très spéciales ».[715] Concrètement, selon lui, seul un acteur anglais peut comprendre Shakespeare. A cette idée initialement exprimée par Signoret, Bouchor ajoute les idées de Margueritte et d'Anatole France sur le caractère impersonnel des marionnettes.[716] Elles n'engagent pas leur individualité ou leurs rôles précédents dans le nouveau rôle. Lorsqu'on veut « leur faire jouer un rôle nouveau, on leur enlève la tête et on leur met une autre à la place ; procédé sommaire, qui serait difficilement applicable à des personnes vivantes », suggère Maurice Bouchor.[717] De plus, la marionnette permet une liberté d'imagination au spectateur : « L'acteur donne à son rôle des contours très arrêtés, qu'il est impossible de modifier par la pensée ; tandis qu'autour de la marionnette flotte je ne sais quoi de vague et de suggestif dont chacun peut faire ce qu'il veut ».[718] Elle fait rêver le spectateur et devient ainsi le porte-parole le plus loyal du poète.

La conférence de Bouchor devient le manifeste du théâtre symboliste, proclamant la supériorité de la marionnette sur l'acteur vivant. Pourtant, en même temps, le discours de Bouchor laisse apparaître la problématique majeure du modèle proposé par le Petit Théâtre : l'ignorance du fait

---

[714] Maurice Bouchor, « Le Petit Théâtre des marionnettes », *Revue bleue*, n. 26, tome XLV, 28 juin 1890, p. 803.
[715] M. Bouchor, *ibid.*, p. 804.
[716] Voir Paul Margueritte, *Le Petit Théâtre (Théâtre des marionnettes)*, Paris, Librairie Illustrée, 1888 ; Anatole France, « La Vie littéraire : Les marionnettes de M. Signoret », *Le Temps*, 10 juin 1888.Paul Margueritte est membre du Cercle Funambulesque, qui fait ses premiers pas à la même période. Il joue même le rôle du mime dans *Colombine pardonnée*, une pièce écrite par lui et par Fernand Beissier.
[717] Maurice Bouchor, « Marionnettes », *Le Gaulois*, 9 avril 1890, p. 1.
[718] M. Bouchor, « Le Petit Théâtre des marionnettes », *loc. cit.,* p. 805.

que la marionnette a sa propre esthétique, qu'elle n'est pas un simple substitut de l'acteur. Ainsi l'idée poétique de la marionnette est-elle confrontée à la nature de la marionnette réelle sur la scène et dans les coulisses du théâtre de la galerie Vivienne.

Tout d'abord, ce conflit s'exprime dans le répertoire du théâtre. Selon la vision de Signoret, le répertoire devait être constitué de chefs d'œuvre de la dramaturgie, qu'il « voulait jouer intégralement, sans y rien atténuer, sans chercher de compromis avec le goût public », sans prendre en compte, peut-on ajouter, le fait que ni Aristophane ni Shakespeare n'écrivait pour les marionnettes, mais bien pour des acteurs vivants.[719] Pour Signoret, il s'agissait de faire découvrir aux cercles intellectuels les œuvres peu connues de la dramaturgie mondiale. De divertissement mondain, les spectacles de marionnettes littéraires deviennent « un régal assez rare » offert aux lettrés, selon la formule de Bouchor.[720]

Très vite Signoret comprend que son acteur idéal est une figure artificielle et capricieuse, dont le registre de jeu est limité : « dès le premier jour, écrit Charles le Goffic, un choix s'imposait, et ce choix fâcheux, c'était moins la considération de la valeur propre de l'œuvre qui l'imposait que les nécessités auxquelles en était soumise la représentation ».[721] Ainsi, par exemple, la difficulté de mouvement des jambes, qui était trop anguleux, limitait le choix aux *pièces à robes*, c'est-à-dire aux pièces dont les personnages étaient vêtus de longues tuniques ou de robes, pour supprimer tout à fait le mouvement et pour dissimuler le système de manipulation.

Signoret ignore le besoin des marionnettes d'avoir leur propre répertoire, croyant que les pantins sont des figures obéissantes, qui exécutent sans rébellion la volonté de leur maître. Selon Marguerite, les marionnettes

> […] sont dociles, infatigables, toujours prêtes, […] les fantoches impersonnels, êtres de bois et de carton, possèdent une vie falote et mystérieuse. […] Dans leurs gestes essentiels tient l'expression complète des sentiments humains.[722]

Cette conception de la marionnette est un rêve éloigné de la réalité. Ni un pantin, ni un guignol n'est complètement prévisible. Leurs gestes, pour être dociles et expressifs, réclament du marionnettiste beaucoup de pratique, et même alors, resteront des gestes de poupée.

---

719 Charles le Goffic, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *Revue encyclopédique*, 15 juin 1894, p. 255.
720 M. Bouchor, « Le Petit Théâtre des marionnettes », *loc. cit.,* p. 803.
721 Ch. le Goffic, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *loc. cit.,* p. 255.
722 P. Margueritte, *Le Petit Théâtre, op. cit.,* p. 8.

Une fois son projet mis en œuvre, Signoret est mis face à la complexité de la tâche. Les premières poupées ne savent pas tourner la tête et, quand elles l'ont « appris », certaines vont jusqu'à la retourner complètement, comme celle qui joua le prologue de la *Tempête*. Mais peut-être est-ce grâce à la maladresse des marionnettes que le spectacle eut un tel succès : « Il y avait un contraste plaisant entre les phrases larges, pompeuses du poète et la gaucherie des pantins qui étaient censés les prononcer ! ». [723] U. Saint Veil, en rendant compte du spectacle, s'exprime ainsi :

> […] si l'illusion était plus complète, subjugués par l'intérêt du drame, nous n'aurions pas le délicat plaisir de jouir en analystes de nos impressions ; la convention au théâtre, obstacle à l'illusion, nous entretient dans l'état d'esprit où nous goûtons précisément ce plaisir.
>
> Et puis, il ne nous déplaît pas de mêler l'ironie au sentiment comme sensation plus fine. Sous ce rapport, quoi de plus délicieux, au Petit-Théâtre, que les poétiques scènes d'amour entre Miranda et Ferdinand, où nous avons toujours le sourire sur les lèvres, à cause des gestes cassés, anguleux ou fixes d'acteurs ?
>
> Tout est symbole dans ce drame : les personnages sont des êtres deux fois fictifs, des représentations d'idées, depuis Caliban, grossière enveloppe des instincts de la multitude, jusqu'au subtil Ariel, grâce, poésie, transfiguration des facultés les plus hautes de Prospéro.[724]

Ces marionnettes, contrairement à leurs consœurs du théâtre de Sand ou de Duranty, ont plus à voir avec les *neurospastos*, « de petites statues peintes, des tanagra articulés », qu'avec les marionnettes populaires.[725] Anatole France écrit à leur sujet : « Elles sont divines, les poupées de M. Signoret, et dignes de donner une forme aux rêves du poète dont l'âme était, dit Platon, "le sanctuaire des Cherites" ».[726]

France, à la suite de Magnin, lie les marionnettes à leurs origines sacrées : « La marionnette est auguste : elle sort du sanctuaire ».[727] Les idées d'Anatole France rencontrent la réflexion de Maurice Bouchor. Publiant une version réduite et légèrement modifiée de son discours sur le Petit Théâtre dans le *Gaulois* du 9 avril 1890, Bouchor cherche à convaincre que les marionnettes sont seules capables de jouer le répertoire religieux qu'il leur destine. Le Goffic résume ainsi les points principaux de la vision de Bouchor :

---

[723] Tout-Paris, « Bloc-notes parisien. La Tempête de Bouchor », *Le Gaulois*, 17 novembre 1888.
[724] U. Saint Vel., « Le théâtre symboliste. Shakespeare et les marionnettes », *Revue d'art dramatique*, t. 12, octobre 1888, p. 289.
[725] Gérôme, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 1 décembre 1888.
[726] Anatole France, « La vie littéraire. Les marionnettes de M. Signoret », *loc. cit.*
[727] A. France, *idem*. On retrouve la même interprétation de la marionnette chez Maurice Maeterlinck et chez Gordon Craig.

> 1. que les marionnettes ne manquent pas de poésie ; 2. qu'elles éveillent d'assez vives émotions et savent passer avec naturel du grave au plaisant ; 3. qu'elles se meuvent à l'aise dans une atmosphère de légende ; 4. qu'elles peuvent représenter sans irrévérence des personnages sacrés.[728]

Autrement dit, selon lui, la marionnette est un être surnaturel et naïf, qui éveille des émotions d'ordre religieux ou métaphysique et qui peut représenter sans inconvenance les sujets sacrés. Les acteurs-statues du Petit Théâtre conviennent idéalement à cette vision. Ainsi, par exemple, la Vierge apparaissant au quatrième tableau de *Noël*, le mystère de Bouchor, est une statue presque immobile (sauf quelques légers mouvements de la tête).[729]

La question du répertoire et la figure de la marionnette dépendent donc l'une de l'autre. Pour son projet, Signoret ne choisit ni la marionnette à fils, dont le registre de jeu a pourtant déjà fait ses preuves dans des spectacles sérieux, ni l'ignoble Guignol qui n'est bon que pour la farce. Aucun de ces deux types traditionnels de la marionnette ne lui convenait. Margueritte raconte en effet :

> On ne pouvait employer les pupazzi paraissant jusqu'à mi-corps, et mus avec les doigts, comme dans un Guignol. On ne voulait pas davantage de pantins agités par des ficelles. Il fallait des marionnettes mises en branle par des fils intérieurs, invisibles.[730]

Il s'agissait d'acteurs mécaniques, d'androïdes, de « marionnettes diaboliques auxquelles les saints évêques espagnols, au synode d'Orihuela, interdirent la représentation des mystères » :[731] sur le plan technique les figures articulées du Petit Théâtre s'inspiraient des marionnettes dites « à clavier » des crèches provençales. Cependant, selon Jean Frollo, les acteurs du Petit Théâtre ne sont pas adaptés pour jouer les tragédies shakespeariennes.[732] Adrien Remacle pense que même la comédie de Shakespeare ne convient pas aux acteurs du Petit Théâtre.[733] Bouchor, de son côté, trouve dans la marionnette-statue qui joue sur la scène du Petit Théâtre, un prétexte pour avancer sa vision poétique, qui depuis 1880 devient profondément religieuse.

Lemaître interprète ce choix de répertoire comme faisant partie de la tendance générale du théâtre en faveur du mysticisme. Cependant, les mystères modernes diffèrent des mystères médiévaux : alors que ces derniers ont été joués « aux portes de cathédrales, devant des villes

---

728 Ch. le Goffic, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *loc. cit.,* p. 257.
729 Ch. le Goffic, *ibid.*, p. 258.
730 P. Margueritte, *Le Petit Théâtre*, *op. cit.,* p. 9.
731 H. Le Roux, « La vie à Paris », *loc. cit.*
732 « Shakespeare interprété par des fantoches ! L'idée, convenez-en, était hardie et nouvelle. Imaginez-vous les fureurs d'Othello, les terreurs de Macbeth traduites par les petits acteurs en bois avec leur marche tremblotante, leurs gestes saccadés ? Je crois qu'il serait imprudent de risquer l'aventure. Mais la *Tempête* n'a pas le caractère sévère et terrible des grands drames shakespeariens » (Jean Frollo, « Marionnettes », *Le Petit Parisien*, 19novembre 1888).
733Adrien Remacle, « Petit Théâtre », *Mercure de France*, avril 1892, p. 355.

entières », les nouveaux « mystères » « se jouent devant cent spectateurs raffinés et corrompus ».[734] « Cette piété sans foi n'est qu'épicuréisme littéraire, » écrit-il.[735] Le mysticisme devient un divertissement intellectuel et ainsi la marionnette antique, la figure rituelle, reprenant vie sur la scène du Petit Théâtre, retrouve la même « piété sans foi ».

L'acteur du Petit Théâtre était une créature complexe, avec un mécanisme ingénieux, inventé par Edme Armand et perfectionné par Belloc. Sa colonne vertébrale était une tige de fer qui traversait « un socle creux, une planchette de bois, à laquelle s'adaptent des bras et des jambes, également en bois, et que font mouvoir des ficelles ».[736] Sur ce squelette, un cartonnage représentant le corps était superposé. A ce corps, on ajoutait les pieds en plâtre, les mains en bois et la tête en plâtre et étoupe.[737] La figure était manipulée par des pédales situées à l'intérieur du socle. Le machiniste, comme un pianiste, appuyait sur elles pour que la marionnette réalise tel ou tel geste, en parfaite concordance avec le texte prononcé par le lecteur. Voici comment Hugues le Roux résume le registre de gestes de l'acteur du Petit Théâtre :

> La gamme de ces sept notes, parcourue par un impresario habile, suffit à exprimer toutes les passions humaines. Vous comprenez le mouvement : *Do* : je t'envoie un baiser (geste de la galanterie) ; *ré* : je porte la main à mon cœur (geste de l'amour) ; mi : à ma tête (geste de la douleur) ; *fa* : à mon nez (geste de l'ironie) ; *sol* : à la garde de mon épée (geste de la colère, premier état) ; *la* : j'ouvre les deux bras en même temps (geste de la stupéfaction à son paroxysme) ; *si* : je remue les deux pieds à la fois (geste de la fureur exaspérée).[738]

Le marionnettiste, dont la fonction est partagée entre celle de mécanicien, qui met la figure en mouvement, et celle de poète, qui lui donne la voix, se transforme en une partie du mécanisme marionnettique.

La voix psalmodique, le geste lent et hiératique, tout contribue à l'impression d'antiquité et de divinité. Pour accomplir l'illusion, on utilise la musique, qui tient un rôle primordial, transformant (dans l'imagination) les gestes raides des marionnettes en mouvements souples et naturels, pour que « rien ne gêne plus l'émotion du spectateur ».[739]

---

[734] Jules Lemaître, « Le mysticisme au théâtre », *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1892, pp. VIII-IX.
[735] J. Lemaître, *ibid*., p. IX.
[736] P. Margueritte, *Le Petit Théâtre*, *op. cit.,* p. 10.
[737] P. Margueritte, *ibid.,* pp. 10-11.
[738] Hugues Le Roux, « La vie à Paris », *Le Temps*, 31 mai 1888.
[739] M. Bouchor, « Le Petit Théâtre des marionnettes », *loc. cit.,* p. 806.

En 1892, Bouchor change d'avis à propos du répertoire tragique et confie aux marionnettes *La Légende de sainte Cécile*, « une tragédie selon la formule ».[740] Pour supprimer le décalage entre les interprètes et un texte qui dépasse leur registre, Bouchor donne un développement inaccoutumé à la partie musicale. De plus, il place à côté de Cécile et de Valérien, deux personnages tragiques et complexes, un personnage comique : Gaymas. Le public n'aimait pas cette combinaison. La critique croyait que la pièce demandait à être représentée par « un vrai théâtre ».[741]

> D'accord, a répondu Bouchor, mais fournissez-moi le vrai théâtre. C'est faute d'acteurs *vivants* que je me suis adressé à mes complaisantes marionnettes de carton.[742]

Dans sa préface à *La Légende de sainte Cécile*, il exprime son désir et sa frustration encore plus directement :

> J'ai désiré être joué par des créatures vivantes. Non pas que je sois très ambitieux ; mais telle de mes conceptions dramatiques exigeait, pour diverses raisons, d'autres interprètes que des poupées et une scène plus vaste que notre Guignol.[743]

Il se plaint des obstacles que le théâtre place devant l'auteur, de « cette cruelle optique de la scène »[744]. « On n'est pas joué tant qu'on l'ignore ; et le seul moyen de l'apprendre est d'être joué », écrit-il.[745]

C'est avec les marionnettes que Bouchor réalise ses ambitions, et pas seulement celles de l'auteur : « Je ne perds pas une seconde de vue mes poupées, corrigeant les entrées, rabattant les bras levés mal à propos et mille autres choses, de façon que, à aucune minute, la poupée ne cesse d'être vivante et, autant que possible, *naturelle* ».[746] Mais Bouchor ignore la nature de la marionnette, qui cesse d'être vivante quand ses gestes sont trop précis. Ce qui naît sur la scène du Petit théâtre ce sont « des acteurs artificiels et minuscules ».[747]

La définition que donne Henri Gouhier du théâtre de marionnettes comme « un théâtre avec la présence invisible de l'acteur »[748] est peut-être ce qui résume le plus justement les idées et les désirs qui ont guidé Henri Signoret, le fondateur du Petit Théâtre, et plus tard son successeur, le

---

740 « Le Petit Théâtre. Autour des marionnettes de Maurice Bouchor », *Le Matin*, 10 janvier 1892.
741 Ch. le Goffic, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *loc. cit.,* p. 258
742 M. Bouchor, cité in Ch. le Goffic, *idem.*
743 M. Bouchor, cité in Amédée Pigeon, « Le Petit Théâtre des marionnettes et le poète Maurice Bouchor », *L'Art et l'idée*, janvier 1892, p. 17.
744 M. Bouchor, *idem.*
745 M. Bouchor, *ibid.*, pp. 17-18.
746 « Le Petit Théâtre. Autour des marionnettes de Maurice Bouchor », *loc. cit.*
747 Anatole France, « La vie littéraire : Shakespeare chez les marionnettes », *Le Temps,* 18 novembre 1888.
748 Henri Gouhier, « La marionnette », in D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.,* p. 85.

poète Maurice Bouchor. Si pour Gouhier, l'acteur invisible était le marionnettiste, pour Signoret et Bouchor, l'invisibilité de l'acteur était plus complexe : il ne s'agit pas seulement d'une invisibilité de l'acteur vivant, mais d'une invisibilité de l'acteur quel qu'il soit. La marionnette doit cacher sa personnalité de marionnette pour faire corps avec le personnage.

Le théâtre ferma ses portes en 1894, après une courte période de règne du répertoire classique, entre 1888 et 1889, et une période plus longue, de 1889 à 1894, dédiée au répertoire religieux. Pour ses deux directeurs, il est devenu une aventure fâcheuse : pensé comme une alternative au théâtre avec présence visible de l'acteur, il ne réalisa pas leurs rêves. Signoret choisit la marionnette comme une alternative à l'acteur vivant, alors que Bouchor se tourna vers elle comme la seule possibilité de faire jouer ses pièces au théâtre. Pourtant, ni l'un ni l'autre ne comprennent la singularité de son esthétique.

> Le patron, qui se mord la barbe avec fureur,
> Jure d'abandonner son absurde entreprise,
> Et son dernier cheveu lentement se défrise,
> « Tous les trucs vont rater, dit-il ; quel joli four !
> « Les décors, qui semblaient tolérables au jour,
> Font, au gaz, un effet piteux ; et nos poupées
> « N'ont plus aucune grâce à brandir leurs épées… »[749]

Les spectacles de marionnettes des peintres Nabis (1892-1894)

Les peintres Nabis, Paul Ranson, Paul Sérusier, Edouard Vuillard, Maurice Denis, Pierre Bonnard, expriment un vif intérêt pour le théâtre. Ils collaborent avec le Théâtre Libre et les théâtres symbolistes, le Théâtre d'Art et le Théâtre de l'Œuvre, créant pour leurs spectacles les décors et les programmes. L'intérêt des Nabis pour le théâtre se manifeste aussi dans une autre activité : les spectacles de marionnettes. Dans l'atelier de Paul Ranson, baptisé par le groupe « Le Temple », les Nabis jouent un spectacle inspiré par le personnage de l'Abbé Prout, créé par Ranson. « Maurice Denis et Lacombe avaient sculpté les têtes des marionnettes, tandis que France Ranson […] en avait habillé les corps ».[750] Dans le salon de Madame Finaly sont représentés en marionnettes les contes de Gabriel Trarieux, *La Belle au bois dormant* et *Une nuit d'avril à Céos*.

---

[749] *Sic*. Maurice Bouchor, *Prologue aux représentations de la Tempête données au « Petit-Théâtre »*, tiré à part, slnd [1888], BnF, fonds Auguste Rondel, inv. Ro13461. URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k888791d.r=Maurice%20Bouchortempete%20tempete?rk=42918;4

[750] M. Verna, « Vers un art total », *loc. cit.*, p. 312.

Le 10 avril 1892, chez le conseiller Coulon, sont donnés des spectacles d'après *La Farce du pâté et de la tarte* (le décor, « un carton d'emballage » qui « représente un coin de Paris sous la neige », est d'Edouard Vuillard[751] (Fig. 19)) et *Les Sept Princesses* de Maurice Maeterlinck (rideau de Jan Verkade, décor de Vuillard, costumes de Maurice Denis, programme de Paul Ranson).[752] Dans sa lettre à Maurice Denis, Paul-Elie Ranson décrit les préparatifs pour ce programme :

> Demain dimanche à deux heures et demie les sept petites princesses en leur blanche robe de crêpe de chine, paraîtront devant un public de pelichti[753] en costume de rue, femmes en chapeau, hommes en veston. Nous avons travaillé comme des nègres, et les journées en installation ont eu pour suite des répétitions prolongées jusqu'à une heure du matin, des nabiim restaient, s'asseyant autour de M. Coulon. Il a été bien de changer le manteau du prince en bleu comme vêtement se confondant avec les bleus de la nuit. Le prince est blanc et or, tout ira bien je pense.[754]

Ce qui est remarquable dans ce témoignage, c'est l'importance de l'aspect visuel du spectacle. Si, par exemple, Lemercier de Neuville décrit ses pupazzi d'un point de vue de marionnettiste qui se concentre sur la technique de manipulation et de fabrication, Paul Ranson voit le spectacle avec des yeux de peintre. Une autre lettre de Ranson à Denis montre que cette tendance a été préservée dans l'autre spectacle du groupe, *Paphnutius* d'après Hrotsvita (1894), auquel les Nabis prirent « la part essentiellement décorative ».[755]

---

[751] Brigitte Ranson Bitker, « Paul Elie Ranson : un Nabi "fou de guignol", in *Paul Élie Ranson. Du Symbolisme à l'Art nouveau*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, 1997, p. 29.
[752] M. Verna, « Vers un art total », *loc. cit.*, p. 313.
[753] « Philistins » en hébreu. Par ce mot, Ranson désigne le public bourgeois. Cette utilisation du terme, qui désigne à l'origine un peuple ancien, provient du monde des étudiants allemands. Selon le *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse, *philistin* est un nom « donné, parmi les étudiants allemands, à toutes les personnes étrangères aux universités, et particulièrement aux marchands » (Article « Philistin », *GDU*, t. 12, P-POUR, p. 820).
[754] B. Ranson Bitker, « Paul Elie Ranson : un Nabi "fou de guignol" », *loc. cit.,* p. 29.
[755] B. Ranson Bitker, *ibid.,* p. 31.

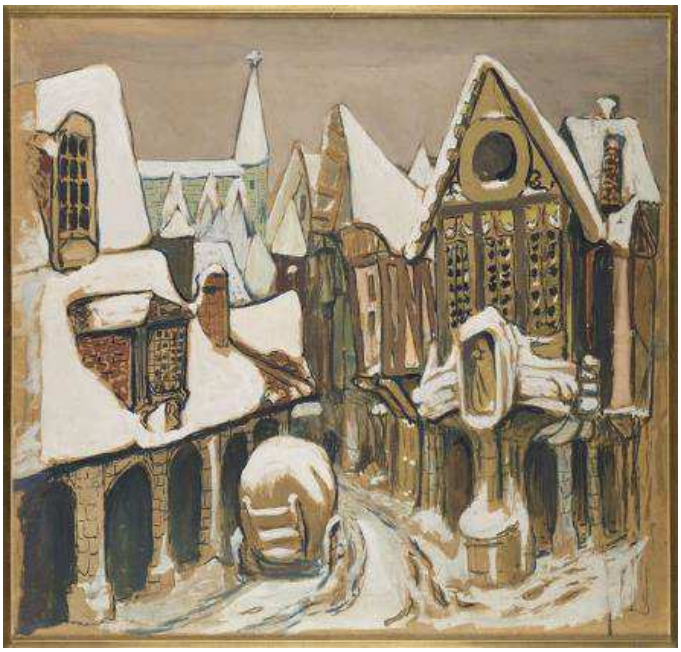


Fig. 19. Edouard Vuillard, décor de *La Farce du pâté et de la tarte,* 1892

On sait que les marionnettes des *Sept Princesses* étaient à fils, leurs costumes étant parvenus jusqu'à nous par les dessins de Maurice Denis (conservés au Musée départemental Maurice Denis). Le rideau de la scène était « orné, au centre d'un paysage nordique, d'un édifice à la fois religieux et médiéval. Un chemin au bel arrondi invite à son entrée »[756] (Fig. 20). Son créateur, Verkade, évoque les détails de la représentation :

> Les acteurs étaient de petites marionnettes. Ce furent Sérusier, son frère et la fille du chef d'orchestre Lamoureux [Camille Chavillard] qui lurent la pièce. Sérusier et Vuillard avaient fait les décors de la petite scène, et moi, j'avais peint le rideau. Le conseiller d'Etat habitant Passy, les préparatifs et les répétitions prirent beaucoup de temps. Mais la représentation eut un grand succès, et ce fut pour nous, les *Nabis*, l'occasion de fréquenter d'autres milieux. Tout le monde fut étonné que par des moyens aussi limités on ait pu obtenir un effet dramatique aussi poignant.[757]

Les deux pièces qui ont constitué le programme du spectacle étaient totalement différentes dans leur style, d'un côté la farce médiévale, de l'autre un texte symboliste : « La farce, bien que franchement guignolesque, rappellerait plutôt ici les représentations du genre classique par

[756] B. Ranson Bitker, *ibid.,* p. 29.
[757] Dom Willibord Verkade, *Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine peintre*, Marguerite Faure (tr.), Paris, Librairie de l'Art catholique, 1923, pp. 126-127.

opposition aux *Sept Princesses* qui associent un texte symbolique, une mise en scène dépouillée et un décor vague et fragile ».[758]

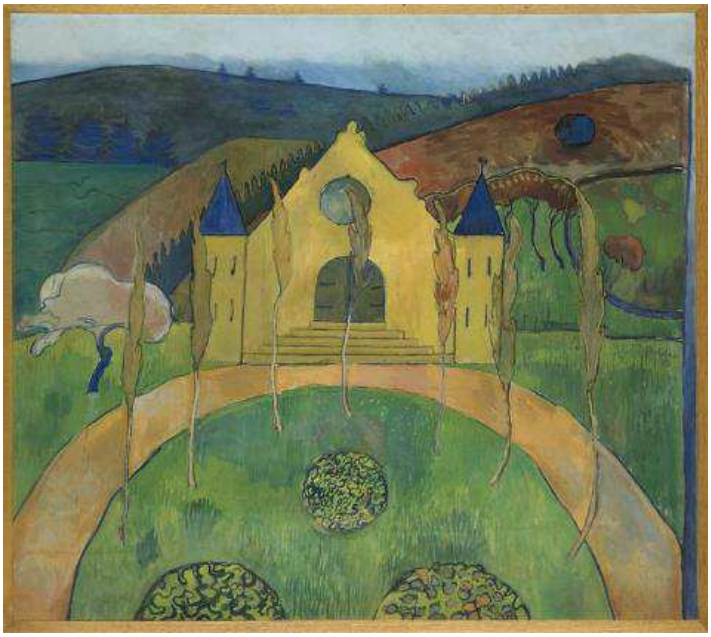


Fig. 20. Jan Verkade, *Les Sept Princesses* - rideau de scène, vers 1892

Cette contradiction sera finalement résolue par le Théâtre des Pantins, où la tendance générale du répertoire sera satirique. Ce changement d'approche est bien montré par les deux mises en scène du *Paphnutius* de Hrotsvita, en 1894 (chez Ranson) et en 1897 (au Théâtre des Pantins). Comme le note Brigitte Ranson-Bitker, au Théâtre des Pantins, ce « ne fut pas Ranson qui lut la pièce et quelques lignes de Jarry donnent à penser que le ton avait changé ».[759]

Paphnutius marque aussi une nouvelle étape pour le théâtre de marionnettes des Nabis. Entre 1893 et 1894, Ranson exécute le projet de monter son propre théâtre de marionnettes. « Dès janvier 1894 il en a tracé le plan et G. Lacombe a sculpté les principaux acteurs ».[760] Maurice Denis participe lui aussi à la fabrication des têtes de marionnettes et France Ranson coud leurs costumes. Les marionnettes de *Paphnutius* « étaient de bois et de carton et remuaient leurs bras sous d'invisibles ficelles ».[761] Les décors ont été dessinés par Paul Ranson, Edouard Vuillard, K.

[758] B. Ranson Bitker, « Paul Elie Ranson : un Nabi "fou de guignol" », *loc. cit.,*p. 30.
[759] B. Ranson Bitker, *ibid.,* p. 34.
[760] B. Ranson Bitker, *ibid.,* p. 30.
[761] P. Louÿs, « Marionnettes », *loc. cit.*, p. 574.

X. Roussel et Alfonse Hérold. Parmi les invités se trouvaient Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier, Paul Valéry, Albert Mockel, Camile Mauclair et Claude Debussy.[762]

Les spectacles de marionnettes sont aux Nabis ce que les spectacles d'ombres étaient à Henri Rivière : un champ d'essai pour leurs techniques de peinture. Comme le souligne Marisa Verna, l'histoire « de cette activité démontre que le théâtre était pour les Nabis une nécessité esthétique profonde et incontournable ».[763]

Le Théâtre des Pantins : « Le guignol des grands enfants 'tombe' les grands théâtres »[764] (1897-1898)

Le Théâtre des Pantins, fondé en 1897 par Georges Roussel, le frère du peintre Nabi K.-X. Roussel, et par le compositeur Claude Terrasse, donne aux peintres Nabis une nouvelle opportunité de s'amuser avec les marionnettes, cette fois dans le cadre d'un théâtre ouvert au public. Pourtant, comme le note Thadée Natanson, la

> part de M. Ranson est fort petite. M. Roussel ne semble pas avoir pris beaucoup de goût à sa tâche […]. Il semble que M. Bonnard ait le mieux compris et réalisé l'effort intéressant qu'il fallait faire. […] Ses pantins se distribuent très heureusement sur la surface à couvrir. […] A M. Vuillard […] on ne saurait reprocher que de n'avoir fait […] qu'un très joli panneau.[765]

Selon les annonces publiées dans *La Critique,* les Nabis créent les décors et la décoration de la salle (P. Bonnard, Ed. Vuillard, K. X. Roussel, P. Ranson), des marionnettes (P. Bonnard) et des programmes (P. Ranson – le programme du premier spectacle).[766]

Sur le papier, le Théâtre des Pantins existe un an, du 19 novembre 1897, quand Claude Terrasse et Georges Roussel « s'associent dans une société en nom collectif pour l'exploitation d'un

---

762 P. Louÿs, *idem*.
763 M. Verna, « Vers un art total », *loc. cit.*, p. 313.
764 G. B., « Théâtre », *La Critique*, 5 janvier 1898, p. 10.
765 Thadée Natanson, *La Revue blanche*, 1er trimestre 1898, cité in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 32. Notons que, dans l'annonce parue dans le numéro 67 de *La Critique* (5 décembre 1897), le nom de Sérusier est aussi mentionné, mais il disparaît de l'entrefilet consacré au programme du théâtre paru dans *La Critique* du 5 janvier 1898.
766 Dans *La Critique* du 5 janvier 1898, on trouve la mention suivante : « La salle est décorée par les maîtres : P. Bonnard, Ed. Vuillard, K. X. Roussel, P. Ranson » (G. B., « Théâtre », *La Critique*, 5 janvier 1898, p. 10). Selon Alfred Athys, les marionnettes de *Vive la France !* sont fabriquées par Pierre Bonnard. Une annonce dans *La Critique* du mois de décembre 1898 donne les noms de Paul Ranson et d'Alfred Jarry comme auteurs des programmes du théâtre (Chez R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, pp. 76, 55).

théâtre de marionnettes », au 14 novembre 1898, date de la dissolution de la société.[767] En réalité, les dernières représentations du théâtre ont lieu en avril 1898.[768]

Le Théâtre des Pantins fonctionne comme un théâtre professionnel. Dans son annonce du 5 décembre 1897, le Théâtre des Pantins propose un abonnement pour dix spectacles, dans l'annonce datée du 20 décembre un abonnement pour cinq spectacles et, dans l'annonce du 5 janvier 1898, c'est-à-dire après l'inauguration du théâtre qui a lieu le 27 décembre 1897, un abonnement pour six spectacles est proposé.[769] Vers fin janvier-début février 1898, plusieurs annonces concernant la limitation de l'accès aux représentations du Théâtre des Pantins sont publiées :

> Le comité de direction – qui se recrute dans toutes les branches de l'art – a décidé que le théâtre des Pantins, fidèle à son but exclusivement artistique, et dont le nombre d'abonnés a dépassé les espérances, ne donnerait plus, à partir de cette date, que des représentations privées à la presse et aux abonnés.
> Cette évolution est la conséquence du succès obtenu par les Pantins auprès des artistes et des dilettantes, aussi, les soirées de cet hiver aux Pantins, dont le programme sera bientôt arrêté, seront de véritables événements littéraires.[770]

Par ailleurs, les annonces de début janvier 1898 mentionnent les matinées enfantines, données à l'occasion de la nouvelle année, chose exceptionnelle pour un théâtre littéraire.[771]

La distribution des rôles au théâtre, selon A.-Ferdinand Herold, s'établissait comme suit :

> les décors étaient peints et les poupées étaient modelées par Bonnard, par Vuillard, par Ranson, par Roussel, que n'estimaient alors que de rares amateurs ; Jarry tenait les fils ; Terrasse était au piano, des camarades de bonne volonté chantaient et lisaient les rôles.[772]

Alfred Jarry est également le décorateur du théâtre. Selon Natanson, il « témoigne dans la décoration du guignol de qualités que des pages de ses livres avaient heureusement permis de remarquer ».[773] Parmi les « camarades de bonne volonté [qui] chantaient et lisaient les rôles »[774] se trouvaient Jacotot, Lardennoy, Louise France, Fanny Zaessinger, Jovota Nadal et Alfred Jarry.

---

[767] R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, pp. 25, 26
[768] Selon Bellenger, dans *La Critique* du 5 avril 1898 « se trouve la dernière annonce du théâtre des Pantins » (R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p.53).
[769] L'annonce citée in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 36, 47.
[770] *Le Journal*, 30 janvier 1898.
[771] Les annonces citées in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, pp. 46-47.
[772] A.-Ferdinand Herold, « Claude Terrasse », *Mercure de France*, 1 août 1923, pp. 696-697.
[773] Thadée Natanson, *La Revue blanche*, 1er trimestre 1898, cité in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 32.
[774] T. Natanson, *idem.*

Quant aux manipulateurs, l'histoire est plus mystérieuse. Comme les spectacles des Nabis, les programmes du Théâtre des Pantins sont joués avec des marionnettes à fils. Dans ses souvenirs sur le théâtre, Jarry, le seul marionnettiste selon le témoignage d'A.-Ferdinand Hérold, nomme Terrasse parmi les manipulateurs :

> Les petits êtres de bois habitaient à Paris, chez mon ami Claude Terrasse […] Terrasse et moi-même avons été, pendant un ou deux ans, les Goulivers de ces lilliputiens. Nous les gouvernions, comme il convient, au moyen de fils […]. (CP, I, p. 420)

Franc-Nohain, de son côté, écrit dans son article « La mystique des marionnettes » (*Nouvelles littéraires*, 18 février 1933) que c'est lui qui a tenu les fils avec Jarry.[775] Cela est confirmé par le témoignage d'Annette Vaillant à propos du spectacle *Ubu roi* donné au Théâtre des Pantins.[776]

Physiquement, la salle de spectacle était « enclavée », selon la formule de Franc-Nohain, dans l'appartement du compositeur Claude Terrasse.[777] Comme le démontre la reconstruction du plan du théâtre effectuée par Rémy Bellenger[778], la salle n'était pas grande (14.3 x 7.5 m), « la superficie de la salle est d'environ 95 m^2, soit quatre-vingts personnes au maximum ».[779] Les petites dimensions de la salle sont confirmées par Octave Uzanne :

> La salle est restreinte mais plaisamment décorée, par Edouard Vuillard, de pyrotechnies de couleurs superbes, et par Bonnard, de silhouettes noires et grises d'une grande virtuosité de facture. Un petit guignol historié d'images, telles qu'on en voit dans les songes pantagruéliques, deux rideaux à droite et à gauche pour dissimuler les coulisses […].[780]

Annette Vaillant se rappelle que, pour le spectacle *Ubu roi,* on « disposait devant le guignol une cinquantaine de chaises que l'on faisait payer très cher, quelque chose comme cinq francs ».[781] Le dessin de Pierre Bonnard (Fig. 21) témoigne à la fois de l'atmosphère artistique des coulisses du théâtre et des conditions physiques de la production. On aperçoit au premier plan une table dressée pour la fabrication des marionnettes et, au fond, le castelet.

---

775 Franc-Nohain, « La mystique des marionnettes », *Nouvelles littéraires*, 18 février 1933, cité in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 77.
776 Annette Vaillant, *Bernard et le bonheur de voir*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1965, p. 52
777 Lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse, 14 janvier 1898, in « Ronde autour du Théâtre des Pantins, 18 lettres de Franc-Nohain à Claude Terrasse », présenté par Henri Bordillon, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 29-30, 1986, p. 17.
778 R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 21.
779 R. Bellenger, *ibid.,* p. 54.
780 La Cagoule [Octave Uzanne], *L'Écho de Paris*, 1 avril 1898, cité in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 67.
781 A. Vaillant, *Bernard et le bonheur de voir*, *op. cit.*, p. 52.



Fig. 21. Pierre Bonnard, L'Atelier *du Théâtre des Pantins*

Le premier spectacle, qui inclut *Paphnutius* de Hrotsvita (traduit par A. F. Herold), déjà jouée par les marionnettes des Nabis en 1894, propose un programme assez divers : le discours d'ouverture composé par Franc-Nohain, *Motet burlesque* de Mozart, *Trois chansons à la charcutière* de Franc-Nohain (musique de Claude Terrasse) et les pièces composées au 18e siècle par Bernard de la Monoye et adaptées par Léon Durocher sous le titre *Noëls bourguignons*. Le numéro de *La Critique* du 5 janvier 1898 proclame :

> Une très jolie manifestation artistique.
> Le guignol des grands enfants « tombe » les grands théâtres.[782]

Le travail avance vite. Franc-Nohain, qui a déjà contribué au premier spectacle du théâtre avec deux de ses œuvres, travaille sur *Vive la France !*. Le janvier 1898, il écrit à Terrasse : « Et maintenant l'important c'est d'aller en *avant* […] ne recommençons pas les bêtises : soignez la publicité et les invitations ! ».[783]

Rémy Bellenger pense qu' « il faut considérer que les matinées enfantines ont constitué le deuxième spectacle du théâtre des Pantins ».[784] D'après les annonces, le programme est composé de *Guignol lyonnais* et de *Fantasmagorie*. Parallèlement, on donne un spectacle pour les adultes, *Paphnutius*, mais aussi, selon l'annonce du 5 janvier 1898, *Ubu roi* de Jarry et *Vive la France !* de Franc-Nohain.[785] Il est donc très difficile de dire avec certitude quand ont lieu les premières

[782] G. B., « Théâtre », *La Critique*, 5 janvier 1898, p. 10.
[783] Lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse, 10 janvier 1898, in « Ronde autour du Théâtre des Pantins », *loc. cit.*, p. 15.
[784] R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 46.
[785] Annonce citée in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 47.

représentations de ces deux derniers. Pourtant, selon *L'Aurore* du 17 janvier, c'est le 16 janvier qu'*Ubu roi* est représenté pour la première fois devant le public du théâtre, avec *Petits poèmes amorphes* de Franc-Nohain.

Quant à *Vive la France !*, selon les annonces, le spectacle est joué à la fin du mois de mars et au début du mois d'avril 1898.[786] Les interprètes, selon l'article publié dans *L'Aurore*, étaient « MM. Jacotot et Lardennoy (de l'Opéra), Mme Ray (de l'Opéra), M. Alfred Jarry, auteur d'*Ubu roi*, et M. Franc-Nohain lui-même ».[787] Le spectacle est interdit par la censure après la générale, un événement qui déclenche un discours de défense des marionnettes dans la presse. Ainsi le critique de *L'Aurore* Georges Bans signale-t-il que les censeurs « n'ont même pas voulu assister à la répétition générale » pour se rendre compte que « [l'emploi] de marionnettes donne à la pièce un aspect satirique qu'il est impossible d'imaginer à la lecture ».[788]

Après la fermeture définitive de ses portes à la fin de l'année 1898, les hommes du Théâtre des Pantins se réunissent une fois de plus le 10 mars 1900 pour rendre hommage aux œuvres de Claude Terrasse. Les marionnettes et les décors de la *Revue des pantins* sont fabriqués par Pierre Bonnard, les ficelles sont tirées par Jarry et Franc-Nohain.[789]

L'importance du Théâtre des Pantins et ce qui l'a distingué des autres théâtres littéraires, c'est son caractère double, à la fois entreprise artistique élitiste et théâtre destiné à un public de quartier, qui proposa des matinées familiales « avec distribution de ballons aux bébés ».[790] Ces deux facettes se reflètent dans l'approche qu'ont ses créateurs de la marionnette, exprimée dans le *Discours d'ouverture* de Franc-Nohain :

> Guignol, spectacle de l'enfance :
> Les vieux princes de la finance,
> Et les bons sénateurs aussi,
> Pourront venir, sans défiance,
> Amenés par leurs petits-fils :
> Guignol, spectacle de l'enfance […]

[786] Bellenger donne comme dates des représentations les 27, 31 mars et 1er avril (R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 54).
[787] Georges Bans, « Une pièce interdite », *L'Aurore,* 31 mars 1898, cité in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 65.
[788] G. Bans, *ibid.,* p. 66.
[789] R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 81.
[790] *Le Gallois*, 1 janvier 1898.

Pantins, école des prophètes,
Des ministres, - et des catins :
Fil à la patte ou à la tête,
Regardez-les bien nos pantins ;
Il suffit d'une main habile,
Qui tienne et dirige le fil,
Pour qu'ils filent, et qu'ils défilent,
Et qu'ils refilent, et s'enfilent :
Et tous ici comme eux vous êtes,
Fil à la patte ou à la tête, -
Pantins, école des prophètes […].[791]

Combien l'esprit de ce discours est différent de celui du prologue de *La Tempête* composé par Maurice Bouchor ! Ici, le pouvoir satirique de la marionnette est reconnu avec ses racines enfantines.

[791] Franc-Nohain, « Discours d'ouverture pour l'inauguration du Théâtre des Pantins », repris in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, pp. 34-35.

***

Pour conclure notre panorama des théâtres de marionnettes français au 19e siècle, faisons entrer la marionnette en scène. L'esthétique de l'expression de la marionnette à gaine est dictée par son corps handicapé : son registre de gestes est limité par les mains rigides et l'absence de pieds. Paul Fournel explique : « La raideur des bras de Guignol lui interdit les gestes souples et les poignées de main ; c'est son corps tout entier qui se transforme en main dans les courbettes et les coups de bâton et qui se transforme en poing dans les coups de tête ».[792] La marionnette à fils a un corps plus fonctionnel et plus subtil que celui de la marionnette à gaine. Ce type de marionnette ressemble plus à un homme, donc aussi à un acteur vivant. Comme la marionnette à gaine, la marionnette à fils « n'existe que par ce qu'elle exprime ».[793]

La marionnette utilise beaucoup le langage corporel, comme si elle voulait ainsi s'attribuer « une présence corporelle et donc humaine ».[794] La marionnette à gaine exprime ses émotions par la posture :

> *If a smiling puppet has to show grief, it is common for the puppeteer to drop the head and turn it away from the audience, expressing the emotion itself through posture. Such movements seize upon certain facets of human behaviour and express them in an exaggerated and schematised way that is instantly recognisable.*[795]

Les moments d'immobilité, qui détruisent l'illusion de la vie, sont désastreux pour elle : « toujours quelque chose doit remuer, la tête ou les bras doivent s'agiter ».[796] Les gestes de la marionnette à fils, au contraire, sont lents et son mouvement, plus harmonieux, aspire à une ressemblance parfaite avec les gestes humains.

Faire vivre la marionnette, à gaine ou à fils, c'est avant tout faire croire au spectateur que devant lui se trouvent des hommes vivants. Pourtant, comme le précise Jaques Chesnais, il ne faut pas « réduire la marionnette à une acrobatie, à de la pure virtuosité ».[797] Le fantoche lui aussi doit s'adresser non seulement aux yeux, mais aussi à l'esprit. La vie véritable ne se trouve pas dans le fait de copier exactement un être vivant, elle consiste en un mélange « de fantaisie, d'imprévu, de […] drôleries ».[798] « Il ne s'agit pas de duper le spectateur, mais de jouer avec lui ».[799] Entre les

---

[792] P. Fournel, *Guignol, les Mourguet*, *op. cit.*, p. 56.
[793] Jacques Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947, p. 13.
[794] B. Eruli, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », P. Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, *loc. cit.*, p. 112.
[795] John McCormick, Bennie Pratasik, *Popular Puppet Theatre in Europe: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 150.
[796] J. M. Petite, *Guignols et marionnettes, op. cit.*, p. 200.
[797] J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, *op. cit.*, p. 13.
[798] J. M. Petite, *Guignols et marionnettes*, *op. cit.*, p. 70.

gestes, la voix et l'action, se crée un espace vierge, ouvert aux libres jeux de l'imagination du spectateur.

Quand la marionnette commence à parler, sa voix l'unit à son manipulateur : « au moment où il parle, le manipulateur assume le rôle de son personnage de bois, il s'incarne en lui au point que la marionnette s'anime et paraît jouir d'une anatomie réelle ».[800] Eloignée des mouvements humains, qui distingue la marionnette à fils, la marionnette à gaine est, pourtant, plus humaine que son confrère, puisqu'elle partage son corps avec celui de son manipulateur. Son torse et ses mains sont un costume vide, qui sera rempli par la chair vivante, le bras de l'artiste : « Ce bras est à la fois épine dorsale et moelle épinière : structure porteuse et nerveuse ».[801] Selon les mots de Jacques Chesnais, la main du marionnettiste forme « le squelette et les muscles indispensables à […] [la] vie » de marionnette.[802] C'est à partir de ce lien entre deux corps, l'artificiel visible sur la scène et le vivant invisible derrière la toile, qu'opère la magie du spectacle de marionnettes, qui a tellement attiré les hommes de lettres du 19e siècle.

Pourtant, en déplaçant la marionnette vers l'univers littéraire, on lui fait perdre graduellement le lien avec sa consœur populaire et, par conséquent, avec le théâtre. Pour les hommes de théâtre symbolistes, elle est une idole animée qui doit remplir le rôle de l'acteur idéal. La frustration de Bouchor et de Signoret n'est pas donc étonnante, tous deux ne s'adressant pas à la marionnette, mais à un simulacre poétique. C'est avec *L'Abbé Prout* de Paul Ranson et le père Ubu de Jarry que les deux traditions, populaire et littéraire, se réunissent à la fin du 19e siècle, marquant le début de ce que Matt K. Matsuda appelle le mouvement de relocalisation (*relocating*) « *of a folk form into an aesthetic of 'avant-garde' modernism* ».[803]

---

799 J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, *op. cit.*, pp. 13-14.
800 B. Eruli, « Texte et "pratique" dans le théâtre de marionnettes », *loc. cit.,* p. 108.
801 Marie-Caroline Janand, *Costumes de scène, costumes de marionnettes*, Lyon, Editions lyonnaises d'art et d'histoire, 2012, p. 9.
802 J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, *op. cit.*, p. 27.
803 Matt. K. Matsuda, « Plays without People: Shadow Puppets of Modernity in Fin-de-siècle Paris », in Lynda Jessup (dir.), Antimodernism *and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2001, p. 201.

B. LE PROJET THEATRAL DE JARRY

L'esthétique du théâtre symboliste, comme on l'a vu, fait de la marionnette une alternative à l'acteur vivant qui, écartant de la scène la présence charnelle de ce dernier, permet au poème de mieux résonner dans l'esprit du spectateur. Le Chat Noir, le Petit Théâtre, ou encore les spectacles des peintres Nabis témoignent d'un vif intérêt pour la marionnette et le théâtre d'ombres dans les cercles littéraires et artistiques de la dernière décennie du 19e siècle. Jarry, qui s'installe à Paris avec sa mère à l'été 1891, ne peut manquer d'avoir été influencé par cette vogue des marionnettes. Cependant Jarry n'arrive pas à Paris sans son bagage propre, puisqu'il a déjà une expérience de marionnettiste, même si celle-ci est limitée à quelques spectacles amateurs de potache. Son regard sur la marionnette est donc différent, car il adopte le point de vue d'un praticien.

Au début des années 1890, Jarry est élève de rhétorique supérieure au lycée Henri-IV. Avec ses nouveaux amis, Léon-Paul Fargue, Edouard Julia, Edouard Pujet et autres, il organise des représentations en marionnettes d'*Ubu roi* et d'*Ubu cocu*, les nouvelles versions des *Polonais*, qu'il monta avec Charles Morin en 1888-1889 pendant ses années de lycée à Rennes. Les rares traces qu'on a de ces premières tentatives théâtrales sont précieuses, puisqu'elles permettent d'observer le point de départ du projet théâtral de Jarry, résumé par une formule pataphysique : « [...]*Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose [...] ».[804]

Selon Claire Rosé, les auteurs « tels que Maeterlinck ou Jarry » sont plus attirés par « le concept de marionnette » que par sa réalité physique.[805] La marionnette, plus qu'un petit bonhomme d'étoffe et de bois, est pour eux un modèle théorique permettant de repenser l'acteur. Est-ce vrai ? La

[804] A. Jarry, « Discours prononcés à la première représentation d'*Ubu roi* », in A.-F. Herold, « Les Théâtres », *loc. cit.*, p. 218 ; cette phrase a disparu de toutes les éditions postérieures.
[805] Claire Rosé, « La marionnette, "vecteur de poème" pour Maeterlinck », in Sandrine le Pors (dir.), *Études théâtrales*, 60-61, « Les voix marionnettiques », 2014, p. 41.

mise en scène d'*Ubu roi* en 1896 n'est-elle qu'une étape décisive dans la construction de ce modèle ? Peut-on considérer Jarry comme celui qui se contente de prolonger les idées de Maurice Maeterlinck et de préfigurer le concept de *surmarionnette* d'Edward Gordon Craig ?

La nature plus potachique que poétique d'*Ubu roi* reflète une complexité de cette question dans le cas de Jarry, comme cela est clairement illustré par deux opinions contradictoires de la critique de 1901 et de 1908. A l'occasion de la mise en scène d'*Ubu roi* aux Quat'Z'Arts (1901), Maurice Beaubourg écrit :

> Tout ce qui en parut jadis, à la mémorable représentation de « l'Œuvre » un peu fou et extravagant, reprend là sa valeur et son sens à la fois violemment …, cruellement satirique. […] *Ubu* doit être donné dans le milieu qui lui convient, si l'on ne veut pas le faire conspuer par la majorité ordinaire. Le milieu d'*Ubu* était une scène de Guignol !... Il fallait l'y mettre !...[806]

L'avis de G. de Pawlowski est différent. En rendant compte du spectacle de 1908, il résume ainsi les aventures d'Ubu au théâtre : « Très à sa place dans le cadre sombre de l'Œuvre, elle s'est abimée en passant au guignol du Théâtre des Pantins, et elle s'est trop précisée peut-être dans la nouvelle interprétation que vient de lui donner le Théâtre-Antoine ».[807] Où est donc la place adéquate pour Ubu ? Dans le théâtre d'acteurs ou dans le castelet de Guignol ?

Le texte programmatique de Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre » (paru en septembre 1896), formule la même problématique du seuil entre scène d'acteurs et castelet de Guignol. Il apparaît, à première vue, que Jarry prolonge l'esthétique théâtrale symboliste avec le décor suggéré, l'utilisation de masques, l'acteur-marionnette. Mais quelle signification ces éléments ont-ils pour lui, l'amateur du théâtre de marionnettes ? Cherche-t-il à effacer le théâtre ? Apparemment oui, puisqu'il proclame « l'inutilité du théâtre ». Mais quel théâtre est inutile pour lui ?

Le projet théâtral d'Alfred Jarry peut être divisé en deux parties : la partie pratique qui comprend les mises en scène d'*Ubu roi* auxquelles il participa (directement ou indirectement) ; et la partie théorique, constituée d'articles écrits autour de la question du théâtre. L'analyse de ces deux aspects permet d'évoquer la vision théâtrale de Jarry comme un mouvement inédit dans le panorama du théâtre français de la fin du 19e siècle.

---

[806] Maurice Beaubourg, « Critique des théâtres. "Ubu roi" aux Quat'Z-Arts », *La Plume*, 15 décembre 1901, p. 1029.
[807] G. de Pawlowski, « Ubu-Roi », *Comœdia*, 16 février 1908.

I. Les mises en scène d'Ubu

« Tu pourras […] distraire ton petit-frère en lui donnant un pantin ou polichinelle, avec lequel il ne fera aucun bruit », conseille le grand-père Quernest à la grande sœur de Jarry, Charlotte, dans une lettre du 29 septembre 1873.[808] Jarry a 21 jours. Le conseil du grand-père sera prophétique, puisque Jarry jouera toute sa vieavec les marionnettes. Cependant, en un sens, Quernest avait tort : cela fera beaucoup de bruit.

Sous ses multiples masques (la pièce, le spectacle de 1896, le personnage), Ubu fut et reste l'objet de multiples recherches, représentations théâtrales, ouvrages littéraires. Charles Chassé retrace les sources de la pièce jarryque,[809] le Théâtre de la Pire Espèce l'adapte en théâtre d'objets,[810] Daniel Casanave transpose *Ubu roi* dans l'univers de la bande dessinée,[811] Patrice Trigano écrit une histoire imaginaire de la création de la célèbre mise en scène[812] : voilà quelques-uns des exemples les plus étonnants (voire jarryques) de cette postérité.

Tout ce bruit autour d'Ubu fait disparaître son auteur. Notre but est donc ici de redécouvrir le manipulateur derrière le pantin. Toutefois, on ne s'occupera ni de l'autorité de Jarry,[813] ni de la

[808] Lettre de Quernest à Charlotte Jarry, 29 septembre 1873, in N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 311.
[809] Charles Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?) : les sources d'Ubu-Roi*, Paris, H. Floury, 1921.
[810] *Ubu sur la table*, adaptation et mise en scène : Olivier Ducas et Francis Monty. Le Théâtre de la Pire Espèce, 1998. https://pire-espece.com/spectacles/ubu-sur-la-table/ En 2003 une version du spectacle pour le public sourd-muet a été créée, *Ubu sourd la table.*
[811] Alfred Jarry, Daniel Casanave, *Ubu Roi*, Montréal, les 400 coups, DL, 2001.
[812] Patrice Trigano, *Ubu Roi : « Merdre ! »*, éditions du Mercure de France, 2018.
[813] Voir Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.* ; Rachilde, *Alfred Jarry, le surmâle des lettres*, *op. cit.*

structure dramatique de la pièce,[814] ni même du scandale possiblement provoqué par le mot de Cambronne[815]. Ce qui nous intéresse, c'est le théâtre, c'est-à-dire les gestes, les décors, l'esthétique de la mise en scène, tous ces éléments sans lesquels les paroles, selon les termes de Michel Rousse, « n'auraient plus été que bribes insignifiantes et choses mortes ».[816] Le propos de cette partie est d'examiner l'évolution de Jarry homme de théâtre, et de formuler les principes de son esthétique théâtrale tels qu'ils sont reflétés dans les mises en scène d'*Ubu roi* créées entre 1888 et 1908.

[814] Voir H. Béhar, *La Dramaturgie de Jarry*, *op. cit.*
[815] Voir Claude Schumacher, *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*, Londres, Macmillan, 1984, pp. 68-81.
[816] M. Rousse, *La Scène et les tréteaux, op. cit.*, p. 276.

a. 1888 : Le Théâtre des Phynances : les premiers pas de Jarry-marionnettiste

Il est très difficile de dire quelle était la formation théâtrale de Jarry. Patrick Besnier, dans sa biographie de Jarry, évoque le Théâtre municipal de Rennes, où habite Jarry entre 1888 et 1891, années de création du Théâtre des Phynances. Selon Besnier, « [la] directrice du théâtre, Mme Poyard, présente à l'époque des saisons extrêmement riches : opéras, opéras-comiques, opérettes, drames, vaudevilles et comédies se succèdent sans interruption ».[817] Pourtant « [rien] ne nous assure que Jarry et ses camarades aient assisté à des spectacles, mais la chose n'est pas invraisemblable […], » précise-t-il.[818]

Quant aux marionnettes, les choses sont encore plus compliquées. Les villes de l'enfance et de la jeunesse de Jarry, Laval, Saint-Brieuc, Rennes, n'ont pas de tradition du théâtre de marionnettes. Il est très probable que Jarry ait vu les spectacles des troupes itinérantes dans les baraques foraines. Dans les *Notes sur Alfred Jarry* de Charlotte Jarry (publiées par le docteur Saltas en 1932), on trouve la description de la fête de l'Angevine, une fête traditionnelle de Laval, qui avait lieu le jour de la naissance de Jarry : « Le 8 septembre commence, dans la coquette ville de Laval […], la fête de l'Angevine, les promenades sont couvertes de cirques, de baraques ; c'est un vacarme de musiques, de hurlements des lions des ménageries ».[819] Il est très probable que, dans le cadre de cette fête, on ait montré des scènes de marionnettes. Peut-être, pendant sa vie à Laval (1873-1879), le petit Jarry eut-il la possibilité de les voir.

Comme on l'a déjà dit, dans le cas de Jarry, on ne possède de renseignements que sur les spectacles inscrits dans un cadre familial. C'est Charlotte qui témoigne de l'apparition du premier théâtre de Jarry : « Bientôt un crayon dans la main ; on faisait le théâtre dans les feuilles du *Magasin pittoresque* avec des quilles habillées et la neige tombait… ».[820] *Le Magasin pittoresque* est l'un des grands réservoirs à images de cette époque. Il peut donc servir de source inépuisable aux nouveaux personnages et décors pour les spectacles du frère et de la sœur.

---

[817] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 69.
[818] P. Besnier, *idem*.
[819] Charlotte Jarry, « Notes de Charlotte Jarry sur Alfred Jarry », in Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, v. III, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 701. Caroline Marie Jarry, dite Charlotte, la sœur aînée d'Alfred Jarry, est née à Laval le 8 février 1865. Elle a consacré toute sa vie à son frère et après la mort de ce dernier à la défense de son nom et de son œuvre.
[820] Ch. Jarry, « Notes de Charlotte Jarry », *loc. cit.*, p. 702.

Le recueil *Ontogénie* inclut plusieurs textes dramatiques écrits par Jarry à l'adolescence, entre 1885 et 1890.[821] Parmi eux, *Les Brigands de la Calabre* (1885), dont les personnages sont empruntés à la *commedia dell'arte*, et *Les Antliaclastes* (1886), auquel participent, sous des noms codés, ses camarades de classe. Pourtant, dans le futur Théâtre des Phynances, « Jarry n'intervient pas d'abord comme auteur, mais comme manipulateur des pantins ».[822]

En octobre 1888, Caroline Jarry, la mère d'Alfred, s'installe avec ses deux enfants à Rennes, la ville natale du Père Ubu (le personnage). « A Rennes – le théâtre à Phynances commença dans un vieux paravent…, » témoigne Charlotte.[823] C'est là que le goût du théâtre de Jarry « se confirme vite et se radicalise ».[824]

L'histoire de Félix Fréderic Hébert, professeur de physique, des frères Morin, des cycles ubistes du lycée de Rennes, est aujourd'hui inséparable de la biographie de Jarry.[825] Les faits étant bien connus, nous résumerons brièvement les évènements principaux. Aux alentours de 1885, les frères Charles et Henri Morin, deux lycéens de Rennes, rédigent *Les Polonais,* dont le personnage principal est Père Ebé, c'est-à-dire Félix Hébert, professeur de physique qui, sous des noms variés, « est devenu le héros d'une véritable 'geste' du lycée de Rennes ».[826] En 1888, *Les Polonais* est représentée pour la première fois par Jarry, sa sœur Charlotte et son camarade de classe, Henri Morin.[827] Au cours de sa scolarité à Rennes, entre 1888 et 1890,[828] Jarry pratique les marionnettes et les ombres. En plus de la sœur et de l'ami de Jarry, la propre fille d'Hébert, Alice (« l'ours en peluche et la sorcière aussi »,[829] selon Charlotte Jarry), participe-t-elle aussi à ces spectacles. L'entreprise se baptise le « Théâtre des Phynances » et dans son cadre sont mises en scène d'autres pièces, parmi lesquelles la première version d'*Ubu cocu*, *Onésime ou les tribulations de Priou*.[830]

Les témoignages des frères Morin à propos des premiers pas du futur *Ubu roi* sur la scène ne sont pas toujours clairs et sont même souvent contradictoires. La lettre d'Henri Morin à Charles

---

821 Le recueil a été constitué par Jarry adulte et reproduit entièrement pour la première fois dans A. Jarry, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, 1972.
822 P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 67.
823 Ch. Jarry, « Notes de Charlotte Jarry », *loc. cit.*, p. 700.
824 P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 1990, p. 23.
825 Voir, par exemple, F. Caradec, *Á la recherche de Alfred Jarry*, *op. cit.*, pp. 19-27 ; P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, pp. 59-78.
826 F. Caradec, *À la recherche de Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 20.
827 Voir P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 1990, pp. 23-26.
828 Le lycée de Rennes ne conserve aucune trace de la présence de Jarry dans l'établissement pendant l'année scolaire 1890-1891.
829 Ch. Jarry, « Notes de Charlotte Jarry », *loc. cit.*, p. 700. D'après Henri Bordillon, Charlotte Jarry fait ici une allusion à la pièce *La Chasse au polyèdre* d'Henri Morin (Note d'Henri Bordillon, in Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, v. III, *loc. cit.*, p. 1017).
830 P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 1990, p. 25.

Chassé[831] à propos de la première représentation des *Polonais* en décembre 1888 fournit un détail précieux : c'est Jarry qui propose de mettre le texte sur la scène.

> Dans l'hiver de 1888, je communiquai le manuscrit à Jarry qui, avec son caractère primesautier, s'enthousiasma de suite pour Ubu et me suggéra l'idée de mettre la pièce à la scène. La chose était facile. Nous habitions à cette époque une grande maison […] dont les combles immenses se prêtaient admirablement à l'installation d'un théâtre d'amateurs. Jarry, fort artiste, eut vite fait de brosser les décors : et les acteurs (ainsi que le public) se trouvèrent aisément parmi nos camarades de classe. C'est en décembre 1888 ou janvier 1889 que fut donnée la première représentation et il y en eut de nombreuses, au grand détriment de nos versions latines et de nos auteurs grecs.[832]

Ce passage affirme que la vision de Jarry était déjà fortement théâtrale à cette époque-là. Le déménagement des parents d'Henri Morin à l'été 1889, pour « un logement qui ne présentait plus aucune ressource au point de vue théâtral », oblige à renoncer aux représentations.[833] Pourtant, selon Henri Morin,

> […] l'hiver suivant, Jarry installa dans le logement qu'il habitait (en bas de la place de la Motte) un théâtre d'ombres qui, s'il était moins vivant que son devancier, fut cependant très actif et eut parmi la jeunesse de notre âge un très réel succès.[834]

Une autre lettre d'Henri Morin à H. Lotz, datée du 5 août 1934 et citée par Henri Bordillon, présente une version légèrement différente des premières représentations :

> […] dans le courant des années 1888 et 1889 nous installâmes, chez lui d'abord, un théâtre d'ombres et chez nous ensuite (au n 19 du faubourg de Paris), dans une vaste pièce, ancienne salle de recréation, un vrai théâtre dont Jarry brossa des décors et composa des costumes. Sur ces deux scènes furent joués nombre de fois *Les Polonais.*[835]

Ce témoignage d'Henri confirme la fabrication du décor par Jarry et ajoute la composition de costumes à ses contributions, mais inverse l'ordre des lieux : d'abord la maison de Jarry, puis la

---

831 Cherchant à mettre en lumière la tricherie et le plagiat de Jarry, Charles Chassé se concentre sur la question des origines de la pièce *Ubu roi*, consacrant à ses premières mises en scène quelques pages seulement, et ce quand leur participant principal, Henri Morin, est encore vivant et peut témoigner sur les événements de sa jeunesse. Pourtant, Chassé a choisi de baser son livre principalement sur les témoignages du frère aîné d'Henri, Charles, qui « avait quitté Rennes en octobre 1888 », c'est-à-dire quand Jarry est arrivé à la ville. Charles n'a ainsi pas pu témoigner ni du travail de son frère avec Jarry sur le texte ni des mises en scène (Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.*, p. 55).
832 Lettre d'Henri Morin à Charles Chassé, in Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.*, pp. 54-55.
833 H. Morin, *ibid.,* p. 55
834 H. Morin, *idem.*
835 Lettre d'Henri Morin à H. Lotz, 5 août 1934, in H.B. « Ubu revisité », in Alfred Jarry, *Ubu intime*, Romillé, Folle Avoine, 1985, p. 12.

maison de Morin, d'abord les ombres et ensuite « un vrai théâtre » (de marionnettes ?).[836] Patrick Besnier pense que « [le] "Théâtre des Phynances" désigne en vérité deux lieux différents – mais sans doute assez semblables : castelets improvisés, installés dans un coin de l'appartement, du salon ou de la chambre de chacun des garçons […] ». La nature exacte du spectacle reste quant à elle inconnue.[837]

Le frère aîné d'Henri Morin, Charles, que Jarry connaît seulement par Henri et qu'il peut rencontrer uniquement pendant les périodes de vacances, témoigne d'une autre représentation des *Polonais,* qui eut lieu pendant les vacances du Nouvel An 1890, « et cette fois en [sa] présence » : « c'était chez Jarry, rue de Belair ; il avait eu des marionnettes comme cadeau ; et c'est avec ces marionnettes que nous jouâmes *Les Polonais* ».[838] Ainsi ce témoignage contredit-il ce qu'écrit Henri Morin à H. Lotz sur le lieu du spectacle. A propos de ce spectacle, Henri Morin écrit : « A l'usage, le maniement des marionnettes nous parut trop compliqué et c'est alors que nous passâmes au théâtre d'ombres ».[839] Parle-t-il des futurs spectacles ou du spectacle du Nouvel An 1890 ? Il est fort possible que ce que le frère aîné appelle « marionnettes » désigne en vérité les figures manipulées derrière un écran.

Pour Henri, la fabrication collective du spectacle est très importante. Ils ne jouent pas avec des poupées reçues pour le Nouvel An, mais font un théâtre. Son témoignage éclaire le rôle de Charlotte dans l'entreprise :

> Furent confectionnées par nous sur le modèle des personnages des *Polonais*. Mlle Jarry, un peu plus âgée que son frère,[840] collabora activement à cette œuvre. Je me souviens, en particulier, d'un czar Alexis sorti de ses mains et qui était du plus haut cocasse avec son bonnet à poils et sa tête de diable sortant d'une boite.[841]

La contribution de Charlotte est confirmée par Charles Morin, qui écrit à Charles Chassé : « Elle sculpta dans la glaise […] un magnifique buste de P. H., gidouille comprise ».[842] Cependant, on n'a pas de témoignages clairs sur la fabrication de marionnettes par Jarry. Peut-être par la

[836] J.H. Sainmont se basant sur le livre de Chassé pense que le théâtre d'ombres est venu avant le théâtre de marionnettes (J. H. Sainmont, « Ubu ou la création d'un mythe », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, 3-4, 22 Haha 78 E.P., p. 59). Henri Béhar soutient la même version (H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, pp. 81-82).
[837] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, pp. 67-68.
[838] Charles Morin, cité in Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.*, pp. 55-56.
[839] Henri Morin, cité in Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.*, p. 56, n1.
[840] Charlotte Jarry avait 25 ans à cette période, Jarry et Henri environ 17 ans.
[841] Henri Morin, cité in Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.*, p. 56, n1.
[842] Charles Morin, cité in Ch. Chassé, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?)*, *op. cit.*, p. 60, n1.

composition des costumes Henri Morin entend-il que Jarry assista sa sœur dans la sculpture des marionnettes ?[843]

De ces témoignages confondus émerge une image de Jarry amateur de théâtre, qui pratique au moins deux techniques : les ombres et les marionnettes. Jean-Hugues Sainmons souligne l'importance de ces premiers pas dans le monde du théâtre :

> Jarry avait fait, à quinze ans, avec le Théâtre des Phynances à Rennes et auparavant avec ses marionnettes de Saint-Brieuc déjà, de cruciales expériences. Mais tandis que nous tous n'avons de ces jeux gardé qu'un souvenir pâle et distant, lui s'y est cramponné – quelques tardigrades parlent de fixation infantile – et y a trouvé les idées qui sont au départ de toute la rénovation du théâtre moderne.[844]

Ces premières rencontres avec le théâtre de marionnettes vont influencer sa vision de la mise en scène d'*Ubu roi* en 1896 : le masque qui enferme la tête de l'acteur, le registre de gestes de la marionnette, le jeu d'ombres et de lumière sur la surface du masque.

---

[843] Une telle collaboration aura lieu en 1897, quand Jarry, selon Michel Leiris, « aidé de sa sœur Charlotte façonna pour les représentations du Théâtre des Pantins » la marionnette d'Ubu (Michel Leiris, « Une marionnette d'Ubu », *Brisées*, Mercure de France, 1966, p. 180). Pourtant, Jill Fell affirme que la marionnette d'Ubu fabriquée en 1897 est de la main de Jarry seul (Jill Fell, « Ubu : marionnette à fils/ Ubu : marionnette à gaine », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 83-84, 1999, p. 85).

[844] Jean-Hugues Sainmont, *Cahier du Collège de 'Pataphysique*, n. 10, « Expojarrysition », p. 99, cité in Philippe Cathé, « Le Théâtre des Pantins : d'un avatar d'*Ubu roi* aux prolégomènes de *Pantagruel* », *Centenaire d'Ubu Roi*, Communications du Colloque International, 6 et 7 décembre 1996, réunies par Paul Edwards, *L'Etoile-Absinthe*, Tournées 77-78, 1998, p. 159.

b. 1896 : Ubu au Théâtre de l'Œuvre

> Soirée mouvementée, très mouvementée. Après une courte conférence faite par l'auteur, la toile se lève. Décor de Sérusier. Côté cour, dans un paysage torride, des palmiers, autour de l'un d'eux un serpent s'enroule. […] Côté jardin, un lit et son indispensable vase nocturne…
>
> - Ah ! ça, éminent soiriste, que signifie…
> - Nous continuons. Ce décor unique servira pour toute la représentation ; comme au temps de Shakespeare, un homme, un pantin viendra appendre un tableau indiquant l'endroit – forêt, mer, palais, caverne – où se déroule l'action.
> - Pardon, mais, c'est sérieux ?
> - Musique : zing, zing, badazing, boum boum ! Les personnages se montrent ; le premier mot que l'on entend est… Ce mot Cambronne l'a dit et Hugo l'a glorifié. Stupeur, hilarité. On continue : M. Ubu et Mme Ubu ont des allures de marionnettes. […] On va, vient, court sur la scène ; dans la salle on applaudit, on siffle, on rit, on interpelle les artistes : Bravo ! C'est honteux ! Superbe ! Idiot ! Vous ne comprendriez Shakespeare ! etc. Et *Ubu Roi*, au milieu du boucan général, s'achève (avec de trop nombreuses coupures) et si l'auteur a rêvé débuter bruyamment, il doit être joliment satisfait.[845]

Ainsi le critique de *La Patrie* résume-t-il la représentation d'*Ubu roi* donnée en 1896, l'un des évènements les plus mythiques et les plus scandaleux de l'histoire du théâtre moderne.[846] Ce spectacle marque le point culminant de l'année la plus théâtrale dans la vie de Jarry.

Entre 1891 et 1896, Jarry ne cesse pas son activité théâtrale. On possède quelques témoignages sur les représentations privées données au cours de cette période. Ainsi le Dr. Albert Haas raconte-t-il, à propos de l'un des spectacles qui avaient lieu chez Jarry :

> Un rideau fermé couvrait un des murs. Jarry avait fait percer la cloison entre cette pièce et sa chambre à coucher et s'était fait ainsi un théâtre de poupées, sur lequel il représentait lui-même son *Ubu-roi*, devant un

[845] Coquerico, « Soirée parisienne », *La Patrie*, 11 décembre 1896.

[846] Dirigée par Jarry, qui dispose dans la salle sa claque pour faire du spectacle l'évènement le plus scandaleux, le tumulte pendant la représentation d'*Ubu roi* devient un mythe rapporté par plusieurs témoignages. Citons ici l'un des moins connus, celui de l'actrice Marguerite Moreno : « Ce soir-là encore, je vis Jarry. Il tenait tête au 'Tout Paris', déchaîné, debout devant une table de bois blanc, recouverte d'un torchon, son visage fardé éclairé par deux chandelles, fichées dans des supports de faïence verte. Il est impossible d'imaginer le tumulte dont retentit la salle de la rue Blanche, les vociférations qu'on adressait à l'auteur, et parfois même aux interprètes de la pièce. Rien ne déconcentrait Jarry qui possédait un sang-froid imperturbable et une foi d'apôtre. Il parlait, en dépit de tout : il parlait. Il fallut, - si ma mémoire est fidèle, - projeter les feux d'une puissante lampe à arc sur l'auditoire, pour obtenir un peu de calme, et encore ce moyen n'avait qu'un effet bien passager. Dès que la lumière aveuglante du projecteur cessait d'inonder la salle jusqu'au fond de baignoires, et surtout dès que le mot 'merdre' retentissait sur la scène, les hurlements hostiles et les encouragements tonitruants recommençaient. J'ignore combien de coups de poing furent échangés entre les spectateurs pendant les trois heures que dura le spectacle, mais il est certain qu'aucun assaut de boxe ne peut entrer en concurrence avec la Répétition générale d' 'Ubu-Roi'. » (M. Moreno, *La Statue de sel*, *op. cit.*, pp. 114-115 ; voir également P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, pp. 268-269)

public d'invités.[847]

En 1896, Jarry devient, selon la formule de Lugné-Poe, le « secrétaire-régisseur » du Théâtre de l'Œuvre.[848] A partir de son embauche, Jarry aide Lugné-Poe pour tout « et [lui]évite les obstacles ».[849] Il est possédé par l'activité du théâtre, il « ouvre le courrier », « il organise la publicité de la saison qui vient », il s'occupe des abonnées quand la saison commence, « il fait feu des quatre pattes comme nous… acteur… secrétaire… régisseur ».[850] Et pendant tout ce temps, « il fait avancer le pion *Ubu* ».[851] Bref, l'année 1896 permet à Jarry de faire une rencontre intime avec le théâtre professionnel sur la scène duquel jouent des acteurs de chair et d'os.

Chronologiquement, l'histoire de la création de l'*Ubu roi* de 1896 peut être divisée en trois périodes : les onze mois de préparation (de la lettre de Jarry à Lugné-Poe datée du 8 janvier 1896 à la générale du 9 décembre 1896), le mois de la première (du 9 décembre 1896 au 1er janvier 1897, date de la publication des « Questions de théâtre », la réponse de Jarry aux critiques contre *Ubu roi*), et la période qui suit. Souvent, elle est racontée avec un accent mis sur le scandale autour du spectacle. Les deux principaux participants eux-mêmes, Lugné-Poe et Firmin Gémier, soulignent dans leurs souvenirs le vacarme et ses causes, évoquant une mise en scène restée célèbre 30 ans après les évènements. Pourtant, l'importance de la mise en scène de 1896 n'est pas dans les scandales qui l'entourent, mais dans la maturation de Jarry en tant qu'homme de théâtre mature.

Jarry entre au Théâtre de l'Œuvre

La première fois que Jarry contacte Lugné-Poe, nous sommes le 30 octobre 1894. Jarry lui envoie une lettre contenant les compliments au théâtre de l'Œuvre et le numéro de son journal *L'Ymagier*. Cette lettre confirme sa fidélité au théâtre : « Je serais très heureux d'applaudir cette seconde année de l'Œuvre » (C, I, p. 1039). Durant la première saison de l'Œuvre, il rédige les comptes rendus de deux de ses spectacles : *Âmes solitaires* d'après Gerhart Hauptmann et *Solness le constructeur* d'Henrik Ibsen (tous deux publiés en 1894). La fameuse lettre du 8 janvier 1896, dans laquelle Jarry explique à Lugné-Poe sa vision de la mise en scène d'*Ubu roi*, témoigne également de la présence de Jarry (en tant que spectateur ou qu'acteur[852]) au spectacle donné par l'Œuvre le

[847] Albert Haas, « Souvenirs de la vie littéraire à Paris », *Les Soirées de Paris, recueil mensuel*, 15 mai 1914, pp. 270-271.
[848] A. Lugné-Poe, *Acrobaties*, *op. cit.*, p. 160.
[849] A. Lugné-Poe, *ibid.*, p. 163.
[850] A. Lugné-Poe, *ibid.,* pp. 163-164, 170.
[851] A. Lugné-Poe, *ibid.,* p. 163.
[852] C'est la proposition de Noël Arnaud (N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, pp. 187-188).

7 janvier 1896 : « A vous, avec l'assurance de toute ma sympathie pour votre entreprise qui m'a encore donné hier une belle soirée d'art » (C, I, p. 1044).

A partir du mois de mars 1896, les lettres de Jarry à Lugné-Poe deviennent de plus en plus amicales. Peu à peu, Jarry infiltre les coulisses de l'Œuvre. La lettre du 12 mars 1896 témoigne de la tentative de Jarry de faire entrer dans le répertoire du théâtre « des pièces allemandes un peu anciennes jamais traduites et quelques-unes d'un comique très voisin de *Ubu roi* ».[853] (C, I, p. 1045) Nous ne possédons aucune lettre de la correspondance entre Lugné-Poe et Jarry pendant avril et mai 1896, mais sans doute Jarry, au cours de cette période, infiltre-t-il plus profondément les affaires du théâtre. La lettre de Jarry datée du 11 juin 1896 est déjà écrite par le futur secrétaire de l'Œuvre. Il rapporte les travaux qu'il effectue pour le théâtre : traitement de la correspondance, échange avec la presse à propos des projets futurs du théâtre, recueil des articles qui glorifient le théâtre (C, I, pp. 1046-1047). Le 23 juin 1896, Jarry remplace définitivement Adolphe Van Bever aux fonctions de secrétaire-régisseur du théâtre. « Jarry est maintenant embarqué dans la galère de l'Œuvre, une galère qu'il entend bien manœuvrer à travers tous les écueils pour la conduire en bon état jusqu'au port, et quel port ! Puisque c'est *Ubu Roi* ».[854]

Pendant tout ce temps, il continue de faire avancer son rêve : *Ubu roi* représentée avec des acteurs vivants. Rapportant à Lugné-Poe son travail sur le projet de mise en scène de *Peer Gynt* d'Ibsen, Jarry ajoute à sa lettre ses idées à propos d'*Ubu*. Ainsi, l'automne 1896 marque le double développement de Jarry, homme de théâtre : d'un côté en tant que théoricien (la publication de « De l'inutilité du théâtre au théâtre » en septembre 1896) ; de l'autre en tant que praticien (en coulisses, le travail de secrétaire-régisseur du théâtre et, sur la scène, l'incarnation du rôle du Troll dans *Peer Gynt*[855]).

Jarry fait tout ce qui est possible pour réaliser son projet, mais Lugné-Poe a des doutes et est sur le point de retirer le spectacle du programme.[856] Il est très probable que ce soit Rachilde qui ait sauvé *Ubu roi*, en répondant à la lettre pleine d'inquiétudes de Lugné-Poe : « si vous ne sentiez pas un *succès* quand vous avez accepté cette pièce, pourquoi, vous, directeur de théâtre sachant de

[853] Il est très probable que Jarry parle ici de la pièce de Christian Dietrich Grabbe *Schez, Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung* que Jarry traduit sous le titre *Les Silènes*. Notons que *Les Silènes* fut annoncé dans le programme du Théâtre des Pantins (Programme du Théâtre de Pantins, Fonds Léopold Dor, Iconographie sur les marionnettes et Guignol, Lyon, musées Gadagne, inv. 4189-4211). Le spectacle n'a pas été représenté.
[854] N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 221.
[855] 12 novembre 1896 au Nouveau-Théâtre. Direction scénique : Lugné-Poe. Jarry jouera à nouveau le rôle du Troll en 1901, pour la reprise de *Peer Gynt,* dans le cadre du festival Ibsen-Grieg (19, 21 et 24 décembre au Nouveau-Théâtre ; direction artistique Lugné-Poe). (Henri Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, 3-4, 22 Haha 78 E.P. [27 octobre 1951], p. 81)
[856] N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 247.

quoi se forme le succès […] l'avez-vous prise ? ».[857] Les hésitations de Lugné-Poe laissent à Jarry seulement trois semaines pour préparer le spectacle.[858]

Le jour de la première, Jarry entre sur la scène de l'Œuvre sous la casquette de créateur du spectacle, mais il est reçu par le public en tant qu'auteur de la pièce (les conférences avant les spectacles sont en effet généralement données par l'auteur dramatique ou un autre homme de lettres). Par conséquent, sa réponse à la critique d'*Ubu roi* comme ses idées sur la mise en scène exprimées au cours de l'année 1896 ont été interprétées dans cette perspective. Mais Jarry n'est pas Maeterlinck, qui écrit à Lugné-Poe, à propos de la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* : « je suis heureux d'avoir eu en vous seul et sans hésitation la confiance la plus absolue […] vous avez si bien pénétré l'œuvre que vous ne pouvez plus vous tromper et qu'en ce moment vous y voyez plus clair que moi ».[859] Jarry partage avec Lugné-Poe ses idées et rapporte l'avancement des travaux. Il créé son spectacle tantôt en collaboration avec le directeur de l'Œuvre, tantôt malgré lui. La mise en scène d'*Ubu roi* est si différente de tout ce qui a été mis en scène au Théâtre de l'Œuvre auparavant, qu'il est impossible d'imaginer que Lugné-Poe en ait été le seul responsable.

L'esthétique de la mise en scène

La lettre du 8 janvier – « la plus longue et explicite qu'il ait écrite sur le sujet - et la plus longue (connue) qu'il ait jamais écrite sur quoi que ce soit »[860] – exprime l'essentiel de la vision dramatique de Jarry. Avec le texte programmatique « De l'inutilité du théâtre au théâtre », qu'il rédige avec *Ubu* en tête (dans sa lettre d'août 1896, Jarry souligne qu'en écrivant cet article il a « pensé surtout à la mise en scène d'*Ubu* » (C, I, p. 1052)), la lettre devient le manifeste d'un nouveau modèle : le théâtre selon Jarry.[861]

Jarry apporte au Théâtre de l'Œuvre son expérience de jeunesse avec les marionnettes et le théâtre d'ombres. Dans ses souvenirs, Lugné-Poe admet que

---

[857] Lettre de Rachilde à Lugné-Poe, citée in N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 247.
[858]Ainsi Jean-Paul Goujon montre-t-il que « la distribution d'*Ubu Roi* ne fut arrêtée que fin novembre, c'est-à-dire à la dernière minute […] » (« Une lettre inédite d'Alfred Jarry à Armand Silvestre », présentée par Jean-Paul Goujon, *L'Etoile-Absinthe*, n. 63-64, 1995, p.11).
[859] Lettre de Maurice Maeterlinck à Lugné-Poe du 22 février 1893, citée in J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p.164. Toutefois, il faut signaler l'article de Denis Laoureux, qui met en relief la contribution de Maeterlinck à la mise en scène du spectacle : « Si la création de *Pelléas et Mélisande* est considérée à bon droit par les commentateurs comme une étape majeure dans l'histoire de la théâtralité, c'est bien parce que […] l'auteur du texte s'implique personnellement dans la mise en scène […] » (D. Laoureux, « Maurice Maeterlinck et l'invention d'un théâtre de l'image », *loc. cit.*, p. 283).
[860] N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 188.
[861] N. Arnaud, *idem.*

> Jarry m'attirait, d'autre part, je savais qu'il travaillait à une pièce en vue de « l'Œuvre » ; cependant, lorsque je le priai de prendre des fonctions chez nous, j'étais à mille lieues de m'imaginer le genre de pièce qu'il me préparait. Il se sentait attiré par le théâtre ; même, nous confiait-il, il avait réussi à faire jouer des marionnettes.[862]

Pour Jarry, la marionnette est l'incarnation de ce qu'il cherche dans l'art : une simplicité qui soit « du complexe resserré et synthétisé » (MSM, I, p. 172). Elle ouvre le théâtre au monde de l'enfance, du libre jeu de l'imagination.

Mais Jarry cherche également la nouveauté et le scandale. Au cours du séjour de Lugné-Poe en Angleterre, Jarry, qui s'occupe du théâtre en l'absence de son directeur, envoie à Lugné-Poe trois lettres, dans lesquelles il décrit ses idées à propos de la mise en scène d'*Ubu roi*. Dans deux d'entre elles (celle du 29 juillet et celle du 1er août) il propose de confier le rôle de Bougrelas, le jeune fils du roi Venceslas, à un garçon. Selon la tradition théâtrale, les rôles comme celui de Bougrelas sont considérés comme des rôles travestis et sont donnés aux actrices, mais Jarry est contre :

> La femme étant l'être jusqu'à la vieillesse imberbe et à la voix aiguë, une femme de vingt ans représente, selon la tradition parisienne, l'enfant de quatorze, avec l'expérience de six ans de plus. Cela compense peu le ridicule du profil et l'inesthétique de la marche, la ligne estompée à tous les muscles par le tissu adipeux – odieux parce qu'il est utile, générateur du lait. (DITT, I, p. 409)

Dans sa lettre à Lugné-Poe, Jarry écrit, à propos de « cette idée d'un gosse dans le rôle de Bougrelas » :

> […] j'en connais un à Montmartre qui est très beau, avec des yeux étonnants et des cheveux bruns bouclés jusqu'aux reins. Il a treize ans et est assez intelligent pourvu qu'on s'en occupe. Ce serait peut-être un clou pour *Ubu* […] ferait crier au scandale certains ; en tout cas, ça ferait faire attention à des gens […] je crois qu'il faut que l' « Œuvre » monopolise toutes les innovations. (C, I, p. 1050)

L'incarnation du rôle de Bougrelas par un garçon doit ainsi bouleverser la pratique théâtrale du travestissement. De plus, l'apparence de cet éphèbe créera un malaise chez les spectateurs, car il ressemble à une fille et fait soupçonner qu'il se prostitue à ceux que l'on appelle alors des pédérastes. Pourtant, aucun critique n'a prêté attention à ce double scandale.

Dans la troisième lettre (du 17 août), Jarry suggère « l'idée des mannequins et surtout des tailles décroissantes pour les ombres dans *Ubu* » (C, I, p. 1052). Il faut néanmoins noter que le bref billet de Lugné-Poe auquel Jarry répond dans cette lettre suggère que l'idée des mannequins a pu

[862] A. Lugné-Poe, *Acrobaties*, *op. cit.*, p. 160.

être proposée auparavant par Lugné-Poe, ou au moins qu'elle existe dans le discours des deux hommes depuis quelque temps.[863]

La distribution contestable du rôle de Bougrelas n'est pas un cas unique. La lettre du17 novembre à Lugné-Poe témoigne de la rencontre de Jarry avec « Abdallah », très probablement la chanteuse du café-concert Mme Abdala[864] (C, I, p. 1057). On peut supposer qu'il l'envisage pour le rôle de la mère Ubu, finalement joué par Louise France. Le jour même de sa lettre à Lugné-Poe, Jarry rédige une lettre destinée au poète Armand Silvestre, où il évoque son idée de proposer le rôle de Bordure au clown Footit,[865] « car la scène se passant en Pologne, il est urgent qu'il ait l'accent anglais ».[866] Jarry s'attend au scandale et c'est tout d'abord par l'acteur, artificiel aussi bien que vivant, qu'il entend le créer.

Le décor : « une simplicité shakespearienne »[867] ou un « cauchemar de mégalomaniaque »[868]

La mise en scène rudimentaire d'*Ubu roi* évoque, pour plusieurs spectateurs, le théâtre élisabéthain (ainsi le critique de *L'Evénement* la décrit-il comme étant d' « une simplicité shakespearienne »[869]). Le mérite en revient partiellement à Lugné-Poe, qui dans sa réponse (parue en octobre 1896) à l'article jarryque « De l'inutilité du théâtre au théâtre » trouve « d'étranges analogies » entre les idées de Jarry et les recherches de l'*Elizabethan Society* de Londres.[870] Lugné-Poe, qui vient de rentrer d'Angleterre, est impressionné par la reconstitution des conditions d'une mise en scène shakespearienne sur la scène de la Société :

> Profitant des documents conservés sur les théâtres d'Elisabeth de « la Fortune » et du « Globe », des dessins à la plume de Witt du « Swan », on construisit une scène estrade et un décor (facilement démontables) empiétant sur la salle et masquant entièrement la scène et le rideau d'avant-scène du théâtre […] Pour toutes les pièces, cette estrade qui recouvre une grande place de l'orchestre est le seul et unique décor très proche de la mise au point exigée par Shakespeare. […] Remonter à l'antiquité, à cette naïveté savante, me

863 Lettre de Lugné-Poe à Alfred Jarry, citée in P. Lie, « Comment Jarry et Lugné Poe glorifièrent Ubu à l'Œuvre », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, 3-4, 22 Haha 78 E.P., p. 42.
864 N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 248. P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 264.
865 Georges Foottit (1864-1921) - un artiste de cirque (clown blanc) d'origine britannique. Au cours de cette période, il joue en partenariat avec Chocolat [Rafael Padilla] (clown noir) au Nouveau Cirque.
866 « Une lettre inédite d'Alfred Jarry à Armand Silvestre », *loc. cit.*, p.7.
867 *L'Evénement*, 11 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 78.
868 *La Paix*, 11 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 76.
869 *L'Evénement*, 11 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 78.
870 A. Lugné-Poe, « A propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *loc. cit.*, p. 90.

semble bien le secret du nouvel art pour lequel M. Jarry écrit […] [871]

Il établit ainsi un lien entre deux tentatives complètement différentes : la reconstruction archéologique du spectacle élisabéthain d'une part, et la recherche d'un nouveau langage théâtral d'autre part. Alors que la Société était tournée vers le passé, la passion de Jarry est l'avenir. Jacques Robichez confirme « qu'il n'y avait rien de commun entre l'Elizabethan Society et L'Œuvre », malgré une proximité dans « la simplicité de décors ».[872]

Le seul élément shakespearien dans la mise en scène d'*Ubu roi* est peut-être le système de pancartes, utilisé au temps de Shakespeare, selon la théorie du 19e siècle, pour indiquer les divers lieux. Signalons que, dans sa lettre du 8 janvier, Jarry écrit à Lugné-Poe que les pancartes, comme le personnage qui les porte, appartiennent à l'esthétique guignolesque et non à la tradition shakespearienne (C, I, p. 1043). Lugné-Poe, s'appuyant sur l'autorité de l'animateur de l'*Elizabethan Society* A. Dillon, déclare qu'il s'agit d'une « coutume puérile prise longtemps après Shakespeare par des directeurs inintelligents ».[873] Il est probable que l'utilisation, dans le spectacle, de pancartes écrites avec des fautes d'orthographe ait été une réponse de Jarry à Lugné-Poe.[874]

Jarry ne cherche pas à copier la scène du Globe. Son but est une mise en scène qui fasse penser à Shakespeare sans devenir une restauration archéologique des conditions dans lesquelles *Hamlet* avait été mis en scène pour la première fois. Il cherche un dialogue iconoclaste avec le maître, dialogue qui commence au niveau dramaturgique (la pièce peut être lue comme une parodie de *Macbeth*) et continue au niveau de la mise en scène.

Le décor, créé par Jarry en coopération avec Edouard Vuillard, Paul Sérusier, Paul Ranson et Henri de Toulouse-Lautrec, apparaît au critique de *La Paix* comme « un cauchemar de mégalomaniaque ».[875] Parce que la mise en scène est le contraire absolu de ce que peut imaginer l'homme qui souffre de mégalomanie ? Ou peut-être plutôt parce que son imagination elle-même ne serait pas assez riche pour créer un décor pareil, dans lequel « se trouvent à la fois : une chouette, un éléphant, une chauve-souris, un boa, des palmiers, un chien, un lit et un vase intime » ?[876] Cette agglomération de choses fait aussi penser à la scénographie préclassique des

[871] A. Lugné-Poe, « A propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *loc. cit.*, pp. 91-93.
[872] J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, p.307.
[873] A. Lugné-Poe, « A propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *loc. cit.*, p. 93.
[874] Ce fait est confirmé, par exemple, par Henry Céad : « Un tableau, fréquemment retourné, donnait avec des fautes d'orthographe l'indication des changements de lieu […] » (Henry Céad, « Les théâtres », *Le Matin*, 11 décembre 1896).
[875] *La Paix*, 11 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 76.
[876] *L'Evénement*, 11 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 78.

débuts du 17e siècle, dont témoigne le registre de Mahelot : réunir sur un même plateau les éléments de décor liés aux différents lieux de l'action dramatique.[877] Cependant, personne ne connait ce modèle à l'époque de Jarry. La formule la plus exacte, par rapport à la source de cette toile de fond polytopique, est peut-être celle que propose G. de Pawlowski : « […] l'incohérent décor emprunté au théâtre classique ».[878]

Synthétisant dans une même mise en scène les écriteaux et la toile peinte, Jarry déclenche un conflit entre les deux systèmes de discours, littéraire et visuel. Le spectateur aperçoit ainsi un « seul décor qui représente successivement tout ce [qu'il] veut, suivant les indications d'une pancarte ».[879] Quelques années plus tard, Jarry écrira, dans l'article « Le temps dans l'art » :

> C'est que la littérature est obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit […]. Au contraire dans un tableau, le spectateur embrasse d'un coup d'œil un aussi grand nombre d'objets, simultanés, qu'il a plu au peintre d'en rassembler. (TDA, II, p. 637)

Le spectateur se trouve ainsi à la fois dans le temps de la pièce et en dehors de lui, ayant toujours la possibilité de voir non seulement le part du décor qui correspond à l'action, mais aussi le décor entier, qui correspond aux pancartes précédentes et à venir.

L'idée du pouvoir suggestif du mot est un emprunt de Jarry à Mallarmé. Pourtant dans le cas de Jarry le mot non seulement évoque tel ou tel lieu, mais aussi le système référentiel de symboles visuels :

> Le rideau se lève. Le décor, si j'en crois le lecteur[880] que nous venons d'entendre représente un lieu indéterminé, qui s'appelle « partout ». A gauche on remarque un lit drapé de rideaux jaunes qui ne dissimule pas certain accessoire tout intime. Sur ce lit il pleut une tempête de neige… Un gibet, en plein campagne, supporte le squelette d'un pendu et en face un gigantesque serpent boa s'enroule autour d'un palmier. Au fond, une fenêtrée surmontée de quelques hiboux se dessine au-dessus d'un vallonnement de collines. Tout au centre une cheminée est figurée, avec sa garniture en zinc d'art mais cette cheminée a cela de particulier qu'elle s'ouvre par le milieu et qu'elle sert de porte…
>
> C'est elle qui livre passage au Père Ubu et à la Mère Ubu. Un vénérable vieillard, que nous reverrons entre chaque tableau s'acquitter du même office, vient accrocher à un portant une large pancarte nous avertissant que le lieu est, pour l'instant, chez Monsieur et Madame Ubu.[881]

---

877 *Le Mémoire de Mahelot*, édition établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005.
878 G. de Pawlowski, « Ubu-Roi », *loc. cit*.
879 *L'Evénement*, 11 décembre 1896, *loc. cit*.
880 C'est-à-dire Jarry, à la conférence duquel se réfère le journaliste.
881 *La République Française*, 12 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 76.

La toile propose ainsi un tableau synthétique, très proche du décor symboliste défini par Camille Mauclair comme « une mise en scène des lignes et des couleurs ».[882] Mais Jarry n'est pas un poète symboliste. Il ne cherche ni une réduction de la matérialité scénique ni une représentation de l'outre-monde ou de l'atmosphère spirituelle. Son but est le scandale, l'explosion, la révolution, car, pour reprendre les termes d'Ubu, « nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines » (UE, I, p. 427).

Le décor d'*Ubu roi* est polyédrique. Il doit créer une sensation constante de transformation. C'est un collage qui « joue sur la dissonance, la rupture, le contraste ».[883] Le principe esthétique du décor correspond donc au principe poétique de l'œuvre jarryque, défini ainsi par l'auteur : « tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires » (MSM, I, p. 172).

L'acteur jouant en marionnette

La principale nouveauté d'*Ubu roi,* ce n'est pas le décor synthétique, dont l'esthétique est très influencée par le décor symboliste, mais l'acteur « marionnettisé ». C'est là que l'écho des spectacles de jeunesse se fait entendre le plus fortement.

> Mais autre chose est de faire parler des mannequins comme des hommes, autre chose est de faire parler des hommes comme des mannequins. Cette déformation de la nature humaine est pénible, qu'est-ce donc quand vient à y ajouter une déformation de l'esprit ?[884]

Ce que l'auteur de ce compte-rendu, publié dans la revue *La Critique,* voit comme une déformation est interprété par Jarry comme une transformation et une libération de l'acteur français, la véritable déformation étant celle dictée par le Conservatoire. Pour Jarry, « *Ubu roi* est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose ».[885]

Les critiques ne sont pas sûrs des intentions de l'auteur : « si j'ai bien compris l'intention », écrit le critique de *La Lanterne*, les masques étaient là « pour mettre en harmonie les interprètes et la pièce destinée d'abord, parait-il, à être jouée par des fantoches ».[886] Dans sa critique consacrée à la pièce

[882] Camille Mauclair, cité par D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 161.
[883] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 52.
[884] *La Critique*, 20 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 79.
[885] A. Jarry, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », *loc. cit.*, p. 218.
[886] *La Lanterne*, 12 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 81.

de Jarry, Henry Bauer écrit qu'il voit « la pièce se jouer par de gigantesques marionnettes humaines ».[887] Là où Bauer n'aperçoit qu' « une manière de bouffonnerie falote »,[888] le critique de *La Lanterne* voit une tentative de faire jouer une pièce de marionnettes sur une scène inadéquate.

Son idée n'est pas tout à fait compréhensible, même pour ses proches. Ainsi Rachilde conseille-t-elle à Lugné-Poe : « Poussez au *guignol* le plus possible, et, au besoin, […] faites relier vos acteurs (si possible) aux frises de votre théâtre par des ficelles ou des cordes, puisqu'ils sont de plus gros pantins que les autres ».[889] Pour Jarry, une telle mise en scène est « sinon absurde, du moins […] bien [compliquée] » (DAJ, I, p. 400).

Le résultat final est un spectacle à l'esthétique résolument foraine, proche de la farce et du Guignol populaire. Selon Bauer, « [tous] les acteurs de s'efforcer en gambades, en pantalonnades, par le masque et le ton, à conserver une manière de bouffonnerie falote, un débit de polichinelle, d'arracheur de dents et de marchand d'orviétan ».[890] Dans *Le National* du 12 décembre, on peut lire : « Le père Ubu, la mère Ubu, Bougrelas, le capitaine Bordure, le tsar, véritable tsar incohérent, etc. etc., passent en ces cinq actes, criant, gesticulant, véritables fantoches fantastiques donnant l'impression de quelque hallucinante vision ».[891] Et le critique de *La République française* remarque le « masque au crâne périforme [*sic*] » de Gémier et le jeu de Louise France qui « a pris le parler spécial et traditionnelles [*sic*], gestes anguleux et convenus des marionnettes ». Il conclut : « Nous sommes donc bien, sans erreur, devant des fantoches ».[892]

Les rôles principaux sont tenus par Firmin Gémier (Père Ubu) et Louise France (Mère Ubu) : « Bien que, dans la pensée de l'auteur, les acteurs ne dussent être que des marionnettes impersonnelles […], il est juste de féliciter M. Gémier et Mme France de leur intelligente abstraction et de l'effort considérable que nécessitait une pareille interprétation ».[893] En d'autres termes, le mérite de la création des rôles est attribué (traditionnellement) aux acteurs et non à l'auteur. Ainsi la critique considère-t-elle que le rôle d'Ubu est un chef d'œuvre de Gémier. C'est grâce à lui, selon le critique du *National*, « avec ses gestes et sa voix voulus de pantin », que le père Ubu devient « un monstre saisissant en son horrible et inconsciente cruauté ».[894]

---

887 Henry Bauer, « Chronique. Ubu roi », *L'Écho de Paris*, 23 novembre 1896.
888 Henry Bauer, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896.
889 Lettre de Rachilde à Lugné-Poe, citée in N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 248.
890 H. Bauer, « Les premières représentations », *loc. cit.*
891 *Le National*, 12 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 83.
892 *La République française*, 12 décembre 1896, cité in H. Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 76.
893 *Le National*, 12 décembre 1896, *loc. cit.*
894 *Le National*, *idem.*

Dans ses souvenirs, Lugné-Poe insiste sur le fait que c'est lui qui a donné à Gémier la clé pour ce rôle du fantoche horrible :

> Gémier est tout indiqué ; l'incarnation d'Ubu lui parait d'une audace invraisemblable. Il hésite ; à l'Odéon de Ginisty, il tient une place importante et craint que l'aventure Ubu la compromette. Après avoir accepté, il songe même à me lâcher ; je tiens à lui, je le ramène par une jambe.
> − « Mon vieux », me déclara-t-il un soir à l'Odéon, « je ne sais pas comment jouer cela ».
> − « Imite le parler de Jarry, sur deux notes, ce sera comique, ne crains pas d'insister, comme lui articule avec l'exagération du monsieur ou de l'« homais » sûr de son fait, machine à broyer les humanistes !... »
> Gémier doué d'une faculté d'assimilation étonnante, il ne lui en fallut pas davantage. Qu'on lui entr'ouvre une porte, il marche, vous dépasse, s'installe et triomphe. L'important, c'est de lui donner une clef qu'il puisse saisir : « La machine à broyer les humanistes » … l'avait éclairé…[895]

Cependant, c'est bien Jarry qui rend possible cette interprétation inédite. Dans une interview donnée en 1921, Gémier décrit son expérience dans le rôle d'Ubu :

> J'étais, sous le masque lourd dessiné par Jarry, affublé d'un ventre que Foottit m'avait prêté ; emprisonné dans cette carcasse, j'avais chaud, je *fumais*, j'étais terriblement furieux. Jusque-là j'avais toujours eu raison du public : le sentiment de mon impuissance sous ce masque me donnait la fièvre. Alors je me mis à danser la gigue pour réagir et pour me dépenser.[896]

Le masque a provoqué chez lui une réaction contre sa discipline rigide et l'a poussé vers l'improvisation.

Certains critiques ont vu dans le masque d'Ubu un acte infantile, interprétant le jeu de Gémier comme un combat contre son rôle. Certains notent que les « efforts qu'il a faits sous le masque [...] n'ont point été couronnés de succès ».[897] Les autres, comme Romain Coolus, sont enchantés par le jeu physique de Gémier, considérant cependant que le mérite en revient à son talent seul et non à l'emprisonnement sous le masque d'Ubu :

> Gémier, avec cette volonté rageuse de créer que nous admirons en lui, a fait du père Ubu un type inoubliable. Il a eu des trouvailles de voix, de gestes, des contractions de mains et de pieds vraiment extraordinaires. Je ne sache pas d'acteur qui eût su présenter avec un pareil relief ce personnage horrifique.[898]

---

[895] A. Lugné-Poe, *Acrobaties*, *op. cit.*, p. 176.
[896] Entretien de Firmin Gémier recueilli par Roger Valbelle in *Excelsior*, 4 novembre 1921, reproduit in *Europe*, n. 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, pp. 142-143.
[897] Edmond Stouling, « Chronique dramatique », *Le Monde artiste*, 20 décembre 1896, p. 805.
[898] Romain Coolus, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, janvier 1897- juin 1897, p. 39.

Firmin Gémier finit lui-même par croire que c'est lui, et non Jarry, qui est le véritable maître de la soirée : Lugné-Poe l'aurait « prié de faire la mise en scène » (en réalité dirigée par Jarry et Lugné-Poe) et sa gigue aurait sauvé le spectacle d'un fiasco total.[899] Pourtant, on doit admettre que Jarry a réussi, grâce à l'utilisation du masque, ou peut être grâce à son manque d'expérience avec le masque, à donner à Gémier un sentiment d'impuissance totale.

La mise en scène de 1896 devient pour Jarry sa seule véritable expérience dans le théâtre d'acteurs. Il y apporte son expérience de marionnettiste, mais, n'ayant pas les connaissances nécessaires pour monter un spectacle professionnel, il se trouve incapable de l'intégrer dans le spectacle d'acteurs vivants. Cependant, il ne s'agit pas d'un échec total. La gigue improvisée de Gémier, résultat du manque de travail sur le rôle avec port du masque, montre que ce même masque a réussi à le libérer du jeu « professionnel », l'aidant à retrouver sa vérité intérieure d'acteur.

[899] Entretien de Firmin Gémier, *loc. cit.*, p. 141.

c. 1898 : la collaboration avec le Théâtre des Pantins

> Oui, me voilà de retour malgré bouffres et salopins ; je suis ce qui est éternel : la M.…dre ! […] Mais viens Martine que je te fasse honorer mon empire. Les fresques du temple furent des palotins Pierre Bonard, Paul Ranson, K.-X. Roussel, Edouard Vuillard. […] Ce jeune Polonais qui nous observe d'un œil plein d'astuce est le menager Geo. Roussel. Enfin, le chapellemaistre Claudius de la Terrasse, chevalier à la chevelure bouclée, me vêtit d'harmonies congruentes en si bémol.[900]

Ce petit monologue d'Ubu n'a pas été écrit par Jarry. C'est André Gemelli qui l'improvise dans les pages de *La Critique* pour honorer la représentation d'*Ubu roi* sur la scène du Théâtre des Pantins. Jarry y retrouve ses collaborateurs du spectacle de 1896 : le compositeur Claude Terrasse, qui a écrit la musique d'*Ubu roi*, et les peintres Nabis, Sérusier, Bonard, Vuillard et Ranson, qui ont dessiné avec Jarry la toile de fond.

Pour Jarry, c'est l'occasion de faire ses armes dans le théâtre de marionnettes littéraires. Cette fois, il n'est pas secrétaire-régisseur, mais marionnettiste virtuose, sous les doigts agiles duquel Franc-Nohain imagine « six danseurs en tutu, exécutant cinq minutes de pitreries » pour sa trilogie *Vive la France !*.[901]

Ubu roi est joué dans le cadre du troisième programme du théâtre. La critique ne donne pas beaucoup d'informations sur la mise en scène d'*Ubu roi* de 1898. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une simple annonce. Cependant, on peut imaginer les conditions dans lesquelles ce spectacle a été représenté grâce à la recherche de Rémy Bellenger sur le Théâtre des Pantins.[902]

Ubu au Théâtre des Pantins

L'annonce parue au *Journal* le 12 janvier 1898 prévient qu'*Ubu roi* « au théâtre des Pantins de la rue Ballu » va être « un spectacle peu ordinaire ». « Alfred Jarry lui-même tiendra les fils des marionnettes et le compositeur Claude Terrasse conduira l'orchestre ».[903] Après le scandale de 1896, un grand nombre de curieux attendent l'évènement. Va-t-on prononcer le mot célèbre du début ? Comment Ubu régnera-t-il sans Gémier à l'intérieur de son masque ? La première représentation, qui a lieu soit le 15 janvier (selon *Le Figaro* et *Le Journal*) soit le 16 (selon *Le Rappel*), est un succès.

---

900 André Gemelli, « Théâtre. Ubu roi », *La Critique*, 20 janvier 1898.
901 Lettre de Franc-Nohain à Claude Terrasse, 1er février 1898, in « Ronde autour du Théâtre des Pantins », *loc. cit.*, p. 21
902 R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*
903 *Le Journal*, 12 janvier 1898.

Cette fois, le mot de Cambronne n'ouvre pas le spectacle, remplacé par « *dre* ». Quant au personnage principal, « le merveilleux et courageux acteur que fut Gémier dans le rôle d'Ubu, est devenu un bonhomme en bois ».[904] Bien que Gémier ne soit pas là, Louise France, qui incarna le rôle de la Mère Ubu en 1896, prête encore une fois sa voix à l'épouse d'Ubu. Derrière les coulisses se trouvent également Jacot (le roi de Pologne) qui « mugit » la *Chanson du Décervelage*,[905] Fanny Zaessinger (la reine et la capitaine Bordure), Jovita Nadal, Lardennoy et Jarry lui-même (père Ubu).[906]

Les marionnettes, « [sculptées] dans une sorte de mastic »,[907] sont de Bonnard, sauf celle d'Ubu qui est fabriquée par Jarry. Jill Fell décrit la marionnette telle qu'elle l'a vue en juin 1995 chez Alain Weill :

> La date de facture de cette marionnette doit être 1897 et elle était sans doute destinée aux Pantins. La tête est façonnée dans une sorte de mastic par Jarry lui-même et les grosses mailles très inégales de la robe témoignent d'une main masculine peu experte. La crudité des traits et de la robe suggère que Jarry fabriqua la marionnette entière. Une question seulement demeure sur la frêle ligne multicolore de la spirale de la gidouille peinte sur la robe noire. On a levé le pinceau plusieurs fois pour la nettoyer et pour changer de couleur, ce qui donne une ligne interrompue tout à fait dans le style des Ubus de Bonnard.[908]

Michel Leiris, qui décrit la même marionnette en 1966, suggère que Jarry a pu être aidé par sa sœur Charlotte dans la fabrication.[909] Il est impossible de savoir aujourd'hui si Jarry était le seul parent de cette marionnette, mais il est très probable que, comme en 1888, il s'agissait d'un travail collectif.

Le récit d'Annette Vaillant, la nièce de Nathanson, d'après ses souvenirs d'enfance, permet d'imaginer la représentation :

> Terrasse jouait les accompagnements au piano, Nohain et Jarry en tenue de cycliste et fort exigeant pour le rythme qu'il voulait « curieusement scandé » actionnait les marionnettes. Il y en avait des quantités toutes construites et coloriées sur la grande table par Bonnard. On disposait devant le guignol une cinquantaine de chaises que l'on faisait payer très cher, quelque chose comme cinq francs. La représentation d'un non conformisme déchaîné, durait à peine une heure. Quelques rares bourgeois ahuris, abusés par les

---

904 J.-M. G., « Les coulisses », *La Lanterne*, 18 janvier 1898.
905 *Le Journal*, 18 janvier 1898.
906 F., « La quinzaine dramatique. P.-S. », *La Revue blanche*, tome XV, janvier-février-mars-avril 1898, p. 227
907 F., *idem*.
908 J. Fell, « Ubu : marionnette à fils/ Ubu : marionnette à gaine », *loc. cit.*, p. 85.
909 M. Leiris, « Une marionnette d'Ubu », *op. cit.*, p. 180.

> dithyrambes de deux journalistes amis, se mettaient en colère et criaient à l'escroquerie. Certain soir, un monsieur refusa de partir et donna des coups de canne sur le rideau.[910]

Ce témoignage confirme que Jarry continue d'utiliser, pour Ubu, sa manière particulière de prononcer les mots. Il démontre également qu'Ubu n'a pas totalement perdu son parfum de scandale.

Le dessin d'Emile Couturier représentant Alfred Jarry qui manipule la marionnette d'Ubu (paru deux fois dans *La Critique*, dans le n. 94 du 20 janvier 1899 et le n. 195 du 5 avril 1903) met en image les mots d'Annette Vaillant (Fig. 22). On voit le manipulateur dressé sur le pont. La marionnette d'Ubu est mise en mouvement par trois fils. L'autre marionnette (un Palotin ?) est accrochée au décor en attendant son tour. Le décor, une sorte de palais, est dessiné sur la toile de fond.



Fig. 22. Emile Couturier, *Les Coulisses du Père Ubu*

Le journaliste de *L'Aurore* signale la singularité de la technique de manipulation, dont le pouvoir n'est pas dans la perfection mais dans la suggestion : « On s'est fort amusé des excentricités du père Ubu, de la suggestive mise en scène de la bataille et des gesticulations inouïes des marionnettes satiriques de la rue Ballu, au son d'une musique endiablée ».[911] Le correspondant de *La Lanterne*, de son côté, est bien déçu :

[910] A.Vaillant, *Bernard et le bonheur de voir*, *op. cit.*, p. 52.
[911] *L'Aurore*, 17 janvier 1898.

> Or, il se trouve qu'ainsi montée, la comédie est moins drôle, -presque pas drôle. Les guignols ne valent pas les acteurs, le manque de décors ne vaut pas les décors de l' « Œuvre », pour invraisemblables qu'ils aient été, et le texte ainsi épuré, ne ressemble à pas grand chose, - à grand chose de drôle surtout.[912]

Le critique de *La Justice* est d'accord : « Les acteurs à ficelles du théâtre des Pantins ne provoquent pas une moindre explosion de rires ».[913] Au contraire, A. Kuntz écrit dans *L'Aurore* que certaines scènes « entre le père Ubu, le capitaine Bordure et le Tsar sont désopilantes et déchainent le fou rire […] ».[914] Les représentations du spectacle sont prolongées jusqu'en février, mais uniquement « pour de rares élus, souscripteurs et abonnées ».[915]

Jarry le marionnettiste

Dans son article « La mystique des marionnettes » (1933), Franc-Nohain insiste sur la singularité de l'approche que lui et Jarry adoptent pour les spectacles du Théâtre des Pantins, par rapport à la conception commune de la marionnette : « Je ne pense pas, en tout état de cause, que l'idéal soit, pour elles [les marionnettes], de pousser l'illusion à l'extrême, et de tendre à devenir de véritables homoncules […] ».[916] La marionnette ne peut et ne doit pas être un petit acteur de chair. Au contraire, on doit utiliser son imperfection. Ainsi Franc-Nohain et Jarry ont-ils créé une technique de manipulation qui « tendait résolument et systématiquement à la simplicité ».[917]

La technique que décrit Franc-Nohain coïncide avec les idées de Jarry sur le jeu de l'acteur, exprimées dans le célèbre « De l'inutilité du théâtre au théâtre », surtout la « recherche des mouvements essentiels [des] personnages » :[918]

> Et de même que nous disons beaucoup de paroles pour qu'il n'en reste souvent qu'une seule, que de mouvements superflus et qui sont inutiles pour fixer une attitude, un mouvement, une silhouette : de celui-ci, nous nous souvenons de sa façon de marcher, de celui-là, de la façon dont il balance les bras ; ou dont il hoche la tête ou dont il porte le ventre en avant. Est-il besoin d'articuler les bras de celui dont les jambes seules doivent retenir notre attention ? Mettons un fil à la nuque de celui qui hoche la tête, mais non de celui qui porte le ventre en avant : stylisons, simplifions nos fils…[919]

---

912 J.-M. G., « Les coulisses », *La Lanterne*, 18 janvier 1898.
913 « Au pays d'Aristophane », *La Justice*, 27 janvier 1898.
914 *L'Aurore*, 25 janvier 1898.
915 *L'Aurore*, 29 janvier 1898.
916 Franc-Nohain, « La mystique des marionnettes », cité in R. Bellenger, *Le Théâtre des Pantins*, *op. cit.*, p. 76.
917 Franc-Nohain, *ibid.,* p. 77.
918 Franc-Nohain, *idem.*
919 Franc-Nohain, *idem.*

Le but ne consiste pas à faire beau, ni à essayer de transformer une marionnette en être parfait, mais à dessiner par quelques lignes essentielles le personnage. Cette réflexion n'est-elle pas proche de l'esthétique du masque qui, selon Jarry, doit remplacer les « (diverses) contractions et extensions faciales de muscles » (DITT, I, p. 407) ?

Il faut noter que Jarry et Franc-Nohain utilisent les marionnettes à fils, toujours considérées comme plus délicates, plus précises, plus nobles dans leurs mouvements que les grossières marionnettes à gaine. Pourtant, on voit ici un rapprochement des deux types. On ignore la raison pour laquelle le théâtre choisit les marionnettes à fils. Peut-être est-ce parce que les peintres Nabis utilisent cette technique dans leurs premiers spectacles de marionnettes. On peut en tout cas constater que la marionnette à fils traditionnelle est ici repensée, qu'elle n'est plus un acteur idéal en tant qu'elle serait exacte, mais plutôt en tant qu'elle est simple et imparfaite. Ainsi, la collaboration de Jarry avec le Théâtre des Pantins lui permet de développer ses idées sur le jeu théâtral, formulées en 1896 et basées sur les principes de synthèse et de simplicité.

d. 1901 : Ubu sans Jarry au cabaret des Quat'Z'Arts

En 1901, Ubu monte à nouveau sur scène, cette fois au cabaret des Quat'Z'Arts. La version réduite d'*Ubu roi* est interprétée par le « Théâtre Guignol des Gueules de Bois » (avec le concours du théâtre de marionnettes Anatole). Grâce aux billets d'invitation de Paul Valéry et d'Edouard Julia, on sait que le spectacle a été joué au moins deux fois : le 23 novembre (une répétition pour le cercle intime) et le 27 novembre (la répétition générale)[920] (C, III, p. 550 ; C, I, p. 1076). Cependant, la lettre de Gauthard, directeur du Théâtre pour Rire, à Méry-Picard du 4 mars 1904, fait état de 64 représentations.

Le cabaret des Quat'Z'Arts, ouvert en 1893, « a été, comme centre artistique, le réel successeur du *Chat-Noir*, sinon par l'ambiance, plus modeste, - tout au moins par les Peintres, Ecrivains, Dessinateurs et Sculpteurs qui s'y réunissaient ».[921] Il a été dirigé par François Trombert, le créateur du Lyon d'Or, un théâtre d'ombres contemporain du Chat Noir, ouvert et fermé en 1892. Trombert s'essaie, dans son cabaret, non seulement au théâtre d'ombres, mais aussi aux marionnettes. Ainsi, le Théâtre des Gueules de Bois est créé et la pièce de Jarry y est jouée avec la collaboration d'Anatole, le célèbre guignoliste des Champs Elysées.[922]

Selon le *Journal* du chanteur Jehan-Rictus, c'est lui qui aurait « mis en rapport l'auteur avec trombert [*sic*] ».[923] Il ajoute que « *Ubu-Roi* a dû être tripatouillé pour être mis à la portée du Cabaret et du temps accordé à une piécette de marionnettes ».[924] Pierre Quillard pense que les raisons du raccourcissement du texte ont été « des nécessités scéniques et des exigences de la censure ».[925] En 1906, la pièce est éditée sous le titre d'*Ubu sur la Butte*.[926]

Concernant les « nécessités scéniques », si l'on en croit sa lettre, c'est Gauthard lui-même qui aurait été le responsable principal de la mise en scène. Jarry voulait deux décors, mais il lui fit

---

920 Lettre de Gauthard à Méry-Picard, cité in Jean-Paul Morel, « *Ubu Roi* au "Théâtre des Gueules de bois" à propos de dispositifs scéniques, nouvelles lumières sur *Ubu sur la Butte* », *Histoires littéraires*, n. 16, 2003, p. 130.Patrick Besnier note que, selon le « programme des Quatz'arts, Poëtes et Chansonniers de Montmartre », le spectacle a été annoncé initialement pour le 10 novembre, mais reporté à une date plus tardive (P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*,2005, p. 469).
921 P. Jeanne, *Les Théâtres d'ombres*, *op. cit.*, p. 91.
922 P. Jeanne, *ibid.,* pp. 93-94.
923 *Sic.* Jehan-Rictus, in Antoine Cyvoet, « Jarry et Jehan-Rictus, documents nouveaux », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 51-52, 1992, p. 37.
924 Jehan-Rictus, *idem.*
925 Pierre Quillard, « Ubu aux Quat'z'arts », *Revue Blanche*, 10 novembre 1901, p. 623.
926 Pour l'analyse détaillée de la pièce et de l'évolution d'*Ubu roi* à *Ubu sur la butte,* voir H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, pp. 198-202.

« comprendre que le Merdre ! d'Ubu avait bien pâli depuis son succès des Bouffes, et que ça ne suffisait plus […] ».[927]

> < Il y > eut quatre décors : le 1er, *Le logis d'Ubu.* Le 2e, *Le palais*, où se font l'assassinat du roi et les apparitions à Bougrelas, ainsi que le massacre des notables. 3e, *Le champ de bataille*, où manœuvraient les Russes et les Polonais, équipés par 6 et défilant en soldats de cirque. Ces équipes de 6 soldats se rangeaient de front, de flanc, et faisaient demi-tour. Ubu apparaissait à cheval, un cheval de bois qui ruait. Il y avait le combat de l'ours, pendant que Ubu, prisonnier dans le moulin, regardait par la fenêtre en récitant « Pater Noster ». Le moulin avait des ailes qui tournaient pendant la durée du tableau. Pour le 4e et dernier, le vaisseau était représenté par un bateau à voile, dans lequel étaient Ubu, la mère Ubu et des officiers polonais : le tableau était terminé par un chœur nautique bien connu : « Vers les rives de France, voguons et chantant… », avec les répliques « Voui ! » et rideau.[928]

Le décor était donc tridimensionnel. Quant aux marionnettes, Maurice Beaubourg évoque, pour certaines, des « têtes de carton peint » : « le groupe des ancêtres de Bougrelas sortant de leurs tombeaux pour venir l'exciter à la vengeance, le cheval de bataille d'Ubu ».[929] Selon Beaubourg, « elles sont d'une ressemblance si exacte et si imprévue parfois (Rochefort, Lépine, Chamberlain, Coquelin aîné) ; maniées avec une telle dextérité, une telle sûreté par des artistes et des acteurs vraiment parfaits ; que tout le spectacle prend une apparence de réalité et de vie extraordinaires ».[930] Selon la lettre de Gauthard, auraient participé au spectacle « F. Chézelles », apparemment le chansonnier Fernand Chézell, et « Dicksonn chansonnier [qui] faisait Ubu ».[931] Par rapport au rôle d'Henri Dicksonn, Quillard remarque l'audace qu'a eue ce dernier « d'imiter, autant qu'il est permis à un homme né de la femme, la voix horrifique de l'ancien roi d'Aragon devenu tyran de la Pologne ».[932] La musique est toujours de Claude Terrasse, « réduite pour piano ».[933]

On ne sait pas si Edouard Julia ou Paul Valéry ont été parmi les spectateurs. Jehan-Rictus, qui est venu au spectacle du 23 novembre, bien qu'il n'ait pas été invité, rapporte la présence de la « bande des gens du *Mercure* et de la *Revue blanche* », de Valette, de « Ch. H. Hirsch et sa maîtresse

---

927 Lettre de Gauthard à Méry-Picard, *loc.cit.,* p. 130. Toute cette phrase est effacée dans l'original.
928 Gauthard, *idem.*
929 M. Beaubourg, « Critique des théâtres. "Ubu roi" aux Quat'Z-Arts », *loc. cit.*, p. 1030.
930 M. Beaubourg, *idem*.
931 Lettre de Gauthard à Méry-Picard, *loc. cit.,* p. 129. Le ténor Henri Dickson se rappelle sa participation dans *Ubu sur la butte* : « …je rêvais d'entrer aux 4-Z-Arts, le plus réputé des cabarets de chansonniers de cette époque. Je me présente à Trombert qui me fait auditionner et m'engage pour jouer dans les revues en intermède malgré que je ne fusse alors qu'interprète. Je joue, au Guignol des 4-Z-Arts, *Ubu roi*, de Jarry […] » (H.F., « Henri Dickson », *L'Écho d'Alger*, 1er août 1935, p. 8).
932 P. Quillard, « Ubu aux Quat'z'arts », *loc. cit.*
933 P. Quillard, *idem.*

enceinte », de Monceau et de Fénéon.[934] Le spectacle, selon le témoignage de Jehan-Rictus, n'a pas eu de succès :

> On a joué *Ubu*. Eh bien il a perdu en émigrant à Montmartre. Ça sera un four – Le Public n'y comprendra rien – On l'a trop tripatouilé, coupé, émasculé, actualisé – A présent c'est informe et c'est horriblement mal joué – La pièce, la trame n'existe plus. La scène si drôle où le père Ubu croit voir lui apparaître St Michel en la personne de la mère Ubu qui lui joue cette apparition, est supprimée. C'est fâcheux. Ça ne réussira pas.[935]

Le ton négatif de Jehan-Rictus est-il le résultat d'un spectacle mal joué ou du fait que Jarry a oublié de l'inviter ? On ne le saura jamais. En tout cas, c'est la première fois qu'*Ubu* est joué sans Jarry dans les coulisses. La représentation témoigne de son impuissance d'auteur et ne contribue point à son évolution en tant qu'homme de théâtre.

Pourtant, Jarry n'abandonne pas totalement les marionnettes. Six mois après la première aux Quat'Z'Arts, le 22 mars 1902, il présente sa « Conférence sur les pantins » à Bruxelles, mélange de ses souvenirs sur le travail au Théâtre des Pantins, de ses idées sur les marionnettes et annonce de la parution de *L'Abbé Prout* de Paul Ranson. Ce dernier, un recueil de sept pièces pour marionnettes publié en 1902, est joué partiellement (sans *La Mariage noble*) chez Fontainas le 21 mars 1903. Jarry participe au spectacle. Comme en 1896, il donne une conférence, mais cette fois il n'est pas la seule marionnette sur la scène :

> Alfred Jarry chaussait une marionnette, au début de chaque spectacle, et lui faisait mimer, devant une table miniature surmontée d'un verre d'eau disproportionné, la conférence qu'il prononçait, en retrait, d'une voix nuancée, avec des inflexions irrésistibles. L'effet était surprenant.[936]

En un sens, cette conférence boucle la boucle. Jarry se double par la marionnette. Il revient à la marionnette à gaine, qui enferme une partie du corps du marionnettiste. Toute sa vision de l'acteur comme « une âme de grande marionnette » est là. Il est le marionnettiste et il est la marionnette.

---

[934] Jehan-Rictus, cité in A. Cyvoet, « Jarry et Jehan Rictus, documents nouveaux », *loc. cit.*, pp. 37-38.
[935] Jehan-Rictus, *ibid.,* p 38.
[936] Paul Lombard, « La résurrection de Guignol », *Comœdia*, 18 juin 1914.

e. 1908 : Ubu après Jarry (en guise de conclusion)

La dernière mise en scène d'*Ubu roi* projetée du vivant de Jarry, est initiée et réalisée par Firmin Gémier. Jarry mentionne le projet dans ses lettres à Laurent Tailhade et au docteur Saltas écrites en avril 1906. Ainsi, il écrit à Tailhade :

> Kolney m'a parlé, au *Mercure* mardi de votre idée d'une conférence touchant et précédant un raccourci d'*Ubu roi*. Un tel projet me sourit fort ; d'abord vous savez mon admiration pour vous […] ; ensuite Gémier, comme vous n'en ignorez, annonça à diverses reprises une telle reconstitution – lors de son théâtre – laquelle n'eut point lieu surtout parce que je quittai Paris à ce moment. (C, I, pp. 1077-1078)

Il s'agit sans doute d'une entreprise organisée par les amis de Jarry pour l'aider dans les temps de misère. Dans le numéro *Vers et prose* dirigé par Paul Fort et paru à la même période, on trouve cette annonce quelque peu pompeuse :

> Ubu Roi, représenté voici dix ans déjà, ressuscite, nous pouvons l'annoncer, pour un anniversaire décennaire. Il sera réincarné très prochainement, et pour un jour, sur une de nos grandes scènes.[937]

Pourtant, la lettre à Saltas, datée du mi-avril 1906, témoigne de l'hésitation de Jarry face à ce projet : « On ne fera certainement pas la représentation qui me déplait à plusieurs points de vue » (C, III, pp. 600-601). Patrick Besnier estime que « Jarry ne pouvait […] pas accepter ce qui eût ressemblé à une "reconstitution" des soirées de décembre 1896, à une exploitation du passé ».[938]

Ce qui devait arriver « très prochainement » n'aura finalement lieu que le 16 février 1908, après la mort de Jarry. Firmin Gémier, qui monte le spectacle au Théâtre Antoine, atteint par cette mise en scène un double but : rendre hommage à Jarry et monter un spectacle au profit du Syndicat des artistes dramatiques. Gémier est toujours le Père Ubu, mais la Mère Ubu n'est plus Louise France. Son rôle est incarné par un homme, l'acteur Max Dalleu.

Il semble que le spectacle de 1908 soit une traduction fidèle des idées jarryques exprimées en 1896 : le jeu en travesti ; le décor du théâtre Guignol s'encadre «dans un manteau d'arlequin et des draperies semées d'étranges végétaux » ; un « appariteur à barbe vénérable […] indique les lieux de l'action à l'aide d'une pancarte » ;[939] les acteurs jouent les pantins (surtout Le Capitaine Bordure, incarné par Jarrier, « entièrement mécanisé », et le Czar, représenté par Pierre Laurent,

---

[937] « Notes », *Vers et prose*, tome V, mars-avril-mai 1906, p. 124.
[938] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 604
[939] Valentin Mandelstamm, « Dans la coulisse d' "Ubu Roi" », *Fantasio*, n. 42, 15 avril 1908, reproduit in *L'Etoile-Absinthe*, n. 7/8, décembre 1980, p. 68-69.

qui « était un pantin sortant d'une boite »[940]). Cependant on « restait fidèle à la structure voulue par Jarry, mais on ajoutait mille facéties de cirque […] ».[941]

D'un côté, Gémier essaie de copier l'aspect extérieur de la mise en scène de 1896 pour proposer un spectacle de marionnettes vivantes. De l'autre, selon le critique de *Fantasio*, il « eut toujours le désir de monter congrûment, selon sa conception personnelle, cet ouvrage unique ».[942] Il se débarrasse ainsi du masque au profit « des bajoues et [d'] un crâne conique postiches ».[943] Cette mise en scène d'*Ubu roi*, la première d'une longue liste de spectacles d'après l'œuvre jarryque représentés après sa mort, marque le moment où Ubu se sépare de son créateur et de sa vision théâtrale.

940 P. Lié, « Notes sur la seconde représentation d'Ubu Roi laquelle fut en réalité la quatrième avec quelques renseignements nouveaux sur la première », *Cahiers du collège de Pataphysique*, 20, pp. 50-51.
941 P. Lié, « Notes sur la seconde représentation d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 50.
942 V. Mandelstamm, « Dans la coulisse d' "Ubu Roi" », *loc. cit.*, p. 68.
943 P. Lié, « Notes sur la seconde représentation d'Ubu Roi », *loc. cit.*, p. 51.

II. Penser le théâtre : la vision théâtrale de Jarry

« Je crois que la question est définitivement tranchée de savoir si le théâtre doit s'adapter à la foule ou la foule au théâtre » (DITT, I, p. 405). Ainsi s'ouvre le manifeste théâtral de Jarry « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». La réflexion de Jarry s'inscrit donc dans la position symboliste, notamment mallarméenne, sur l'art comme activité élitiste, destinée à un petit nombre d'intelligents. Toutefois, pour Jarry, la question de l'élitisme a un autre objet. Le théâtre doit ouvrir ses portes à l'élite seule, « cinq cents personnes qui soient un peu Shakespeare et Léonard » (DITT, I, pp. 406). La « foule », dans son cas, n'est pas le public, mais les créateurs de théâtre.

Dans « De l'inutilité du théâtre au théâtre », Jarry répète les principes de l'esthétique théâtrale symboliste : le décor qui suggère au lieu de représenter, ainsi que l'éloignement du corps de l'acteur par la voix monotone et par le masque. Cependant, contrairement aux symbolistes, sa pensée est guidée par la recherche d'un nouveau langage théâtral, enraciné dans le monde du théâtre et non dans la poétique littéraire. Jarry ne cherche pas un théâtre impossible, même si c'est ce que laisse penser le titre de son manifeste, « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». Il demande à libérer le théâtre de la représentation de la vie, car le théâtre doit la créer : le théâtre, postule-t-il, « n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie » (RQAD, I, p. 412).

Pour Jarry, la virilité du créateur est liée à l'acte de destruction : pour ramener le théâtre au théâtre, il faut d'abord détruire les objets « qui encombrent la scène sans utilité, en premier rang le *décor* et les *acteurs* » (DITT, I, p. 406). Jarry envisage donc la nécessité de « créer la vie » selon deux axes principaux, le décor et l'acteur. Le projet de Jarry se rapproche de la réflexion poétique de Maeterlinck et de la *surmarionnette* de Craig, toutes deux construites autour de la même idée de

l'apparence de la vie sans la vie. C'est la mort qui traverse la scène et qui promet d'apporter avec elle une nouvelle vie. Toutefois, la position de Jarry, avec les « acteurs jouant en marionnettes », se distingue et mérite un regard plus attentif.

a. Le modèle de l'acteur chez Jarry

…le théâtre de marionnettes est celui dont
l'acteur s'absente…[944]

Les idées théâtrales de Jarry, avec le projet de mise en scène d'*Ubu roi* qui propose le « masque pour le personnage principal, Ubu » et « une tête de cheval en carton […] comme dans l'ancien théâtre anglais », répondent parfaitement aux ambitions de Lugné-Poe exprimées à l'heure de la fondation du Théâtre de l'Œuvre (C, I, p. 1043). La « fantaisie de l'Œuvre apparaitra », écrit Lugné-Poe en 1893, « dans le programme spectacle », représenté « sous forme d'ombres, agrandies, même plus grandes que nature[945] […], ou sous formes de fantoches, tels ceux de M. Bouchor », ou sous forme de « la pantomime anglaise,[946] la pantomime clownesque à cabrioles, macabre ou gaie, et toujours puissante, […] qui rejette bien loin les personnages vieillots et empiriques de la pantomime italienne ».[947] Les recherches des deux hommes portent « autant *vers le spectacle* que vers le théâtre ».[948]

Le modèle d'acteur de Jarry et sa vision du jeu scénique se nourrissent de son intérêt pour les formes spectaculaires marginales, marionnettes, bien sûr, mais aussi cirque et théâtre d'ombres, qu'il a pratiqué à Rennes.[949] Son discours sur l'acteur, porté sur les trois éléments que sont la tête, le corps et la voix, évoque une figure ambiguë. L'acteur jarryque n'est ni une marionnette ni un être vivant. Comme Edward Gordon Craig ou Maurice Maeterlinck, Jarry cherche à créer un être qui oscille entre la vie et la mort.

---

944 Didier Plassard, « Introduction », D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.*, p. 9.

945 Lugné-Poe s'inspire sur ce point des spectacles du théâtre d'ombres du Chat Noir.

946 Selon Jacques Robichez, Lugné-Poe avait pu se familiariser avec la pantomime par la représentation de *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte au Théâtre Libre (23 mars 1888) ; il a pu être poussé vers la pantomime par « l'influence […] de son premier professeur Kéraval, que nous retrouvons parmi les acteurs du Cercle Funambulesque et surtout par les idées de son maître et ami Jean Jullien ». Enfin, il créa « [un] cercle de pantomimes qu'il [dirigea] avec Eugène Larcher et qui [donna] des matinées à la Renaissance » (J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, *op. cit.*, pp. 77, 78, 79).

947 *Sic.* Lettre de Lugné-Poe à Léon Duchamps, 4 août 1893, publiée sous la rubrique « Tribune Libre », *La Plume*, 1893, p. 380.

948 *Sic.* Lettre de Lugné-Poe à Léon Duchamps, *loc. cit.*, p. 379.

949 Dans sa lettre à Armand Silvestre, il mentionne le théâtre d'ombres du Chat Noir : « La scène que vous avez bien voulu citer d'Achras sera jouée au Chat Noir. » (« Une lettre inédite d'Alfred Jarry à Armand Silvestre », *loc. cit.*, p.7). Comme le montre Jean-Paul Goujon, en commentaire de cette lettre, le personnage d'Achras apparaît dans *Guignol* puis dans *Ubu Cocu* et *Les Paralipomènes d'Ubu*. Il est impossible de dire avec certitude duquel de ces trois textes il s'agit ici. Quant à la représentation, nous ignorons si elle eut jamais lieu).

Pour pousser l'acteur vers une situation scénique liminale, il propose d'utiliser le masque, à partir duquel il sera possible de reconstruire tout le registre de jeu du comédien (la mimique, les gestes, la voix), pour le rapprocher de celui de la marionnette. Cette dernière, corps-frontière résultant de ce que Steve Tillis appelle « *the double vision* », est toujours une figure au statut trouble, liquide.[950] Elle oscille entre objet et individu. En remplaçant l'acteur par la marionnette ou en faisant simplement copier ses gestes par l'acteur, on risque de rater l'essence, le seuil entre deux états épistémologiques. On a besoin d'une figure synthétique, une figure de la simplicité rudimentaire qui, selon Jarry, « n'a pas besoin d'être simple, mais du complexe resserré et synthétisé » (MSM, I, p. 172, n.1).

Le projet de Jarry face au théâtre du poème[951] de Maeterlinck et à la *surmarionnette* de Craig

Le modèle de l'acteur de Jarry se rapproche de la vision de Maurice Maeterlinck et de celle d'Edward Gordon Craig : tous deux demandent à écarter l'acteur de la scène, à le remplacer par une figure qui ait quelque chose de marionnettique. Maeterlinck veut supprimer l'acteur en tant qu'homme. « Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène, » propose-t-il dans son article publié en 1890.[952] Son projet n'est pas encore formulé :

> L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable.[953]

A la même période, il note dans son agenda : « Puis, la division de l'acteur, la différence entre l'homme intérieur et ce qu'il professe ou représente, dualité duplicité, tandis qu'une figure de cire est absolue, toute à son affaire et n'a été créée que pour cela – ».[954] Ce qui gêne Maeterlinck, c'est la personnalité de l'acteur, son « moi » derrière le masque du rôle.

---

[950] Pour le « corps-frontière » voir : Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesebroeck (dir.), *Marionnette, corps-frontière*, Arras, Artois Presses Université, 2016. Pour la « double-vision », voir : Steve Tillis, *Towards an Aesthetic of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, New York, Greenwood Press, 1992.
[951] Nous empruntons ce terme à Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005.
[952] M. Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *loc. cit.*, p. 335.
[953] M. Maeterlinck, *idem.*
[954] Maurice Maeterlinck, « Agenda 1890 », *loc. cit.*, v. 2, , p. 1113.

Les idées de Maeterlinck trouvent, semble-t-il, un développement chez Gordon Craig, qui propose de supprimer l'acteur et de le remplacer par ce qu'il appelle la *surmarionnette* :[955]

> Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité ; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles.
>
> L'acteur disparaîtra ; à sa place nous verrons un personnage inanimé – qui portera si vous voulez le nom de « Sur-Marionnette », - jusqu'à ce qu'il ait conquis un nom plus glorieux.[956]

Gérard Dessons considère qu'il y a cependant une différence entre les idées des deux hommes : Maeterlinck ne vise pas l'acteur, mais l'homme en tant qu'« être vivant » :

> Est en question non l'essence de l'homme, mais sa dimension empirique. L'acteur-homme détruit la dimension symbolique de l'œuvre […]. La primauté accordée à sa propre vie, à sa subjectivité, transforme le texte en véritable test projectif.[957]

Maeterlinck ne demande pas à remplacer l'acteur par l'automate, mais à le rapprocher de ce dernier : « Automate et androïde non pas au sens strict du mot mais quel que soit son mode d'action ».[958] La réflexion de Maeterlinck s'inscrit ainsi dans le contexte du modèle symboliste de théâtre : le théâtre du rêve, de l'outre-monde, où il n'y a pas de place pour quoi que ce soit de matériel (voire de vivant).

C'est sur ce point que Dessons passe à côté de la proximité entre Maeterlinck et Craig. Pour les deux hommes, le côté charnel de l'art est insupportable. Ainsi trouve-t-on chez Craig le passage suivant :

> Le Jeu de l'Acteur ne constitue pas un Art ; et c'est à tort qu'on donne à l'acteur le nom d'artiste. Car tout ce qui est accidentel est contraire à l'Art. […] L'Art ne se développe que selon un plan ordonné. […] Toute [la nature de l'homme] tend à l'indépendance ; toute sa personne montre à l'évidence qu'elle ne saurait être employée comme « *Matière* » théâtrale.

---

[955] L'article *L'Acteur et la surmarionnette* est publié pour la première fois en 1908 dans la revue de Craig *The Mask*, puis repris dans le recueil *De l'art du théâtre* (1911). Comme le montre Didier Plassard, le nom *surmarionnette* (le terme original est *Über-marionnette*) s'impose à Craig à la mi-juillet 1905 (Didier Plassard, « La vitesse du cheval et celle de l'escargot : théories et pratiques de la Surmarionnette chez Edward Gordon Craig », *Acting Archives Review*, VIIIe année, n° 15, mai 2018. URL :http://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/7-la-velocita-del-cavallo-e-quella-della-lumaca-teorie-e-pratiche-della-uebermarionette-in-gordon-craig.html

[956] Edward Gordon Craig, « L'acteur et la sur-Marionnette », *De l'art du théâtre*, Paris, Editions Lieutier, Librairie théâtrale, s.d., p. 72.

[957] G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 116-117.

[958] M. Maeterlinck, « Agenda 1890 », *loc. cit.*, p. 1112.

> Du fait même que le théâtre moderne se sert de la personne du comédien comme d'instrument de son art, tout ce qu'on y crée revêt un caractère accidentel.[959]

Maeterlinck exprime quasiment la même idée, mais au sujet de la création littéraire : « Le corps est la maladie de l'âme et souvent elle en meurt et par suite la matière est la maladie de l'idée et je suis si malade que je ne puis exprimer l'idée que par la matière ! ».[960] Craig pense comme un homme de théâtre, Maeterlinck comme un homme de lettres. Pour le premier, le corps humain de l'acteur empêche le Théâtre d'accéder au monde suprême de l'Art ; pour le second, l'homme s'interpose entre le poète et l'univers de la Littérature.

Pour des raisons différentes, Craig au début du 20e siècle et Maeterlinck à la fin du 19e, affichent une même intolérance à l'égard du corps humain matériel. La marionnette attire les deux hommes par sa dimension hiératique, religieuse. Avec la danse et le masque, elle est l'élément essentiel du théâtre, qui promet un retour à ses origines anciennes. « Il semble […], écrit Maeterlinck, que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires […] l'atmosphère de terreur où ils se meuvent est l'atmosphère du poème ; ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'auguste voix ».[961]

Craig, à son tour, propose de substituer à l'acteur la figure inanimée de la *surmarionnette*, « la descendante des antiques idoles de pierre des temples, elle est l'image dégénérée d'un Dieu ».[962] La fonction de la *surmarionnette* est donc double : éliminer l'acteur vivant, imprévisible, et ramener le théâtre vers le sacré. « Matière morte, mais traversée par le souffle de l'esprit, la surmarionnette efface la chair et le travail de l'homme pour produire une image quintessenciée, médiatrice entre l'ici et l'au-delà ».[963]

La *surmarionnette*, selon la formule plus tardive de Craig, « c'est le comédien avec le feu en plus et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y ajoutent les mortels ».[964] Mais qu'est donc cette figure ? Didier Plassard constate, en se basant sur l'examen des deux cahiers manuscrits de Craig datés de 1905-1906, que la *surmarionnette*, à l'étape initiale de la réflexion de Craig, est inséparable du masque : « […] Craig ne bannit donc pas l'acteur vivant de la scène, mais l'immobilise dans les rets d'une convention

---

[959] E. G. Craig, « L'acteur et la sur-Marionnette », *loc. cit.*, pp. 55-56.
[960] M. Maeterlinck, « Agenda 1887 », *Carnets de travail 1881-1890*, *loc. cit.*, v.1, p. 408.
[961] M. Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *loc. cit.*, p. 336.
[962] E. G. Craig, « L'acteur et la surmarionnette », *loc. cit.*, pp. 72-73.
[963] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 53.
[964] Edward Gordon Craig, cité in Denis Bablet, « D'Edward Gordon Craig au Bauhaus », Odette Aslan, Denis Bablet (dir.), *Le Masque du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 2005, p. 141.

extrêmement rigoureuse, inspirée du théâtre grec d'origine […] ».[965] Très vite, « [acteurs] et marionnettes disparaissent, laissant la place à des interprètes dont la nature mécanique ne fait plus aucun doute ».[966] Quant au texte final, Plassard insiste sur « l'incertitude entourant la nature exacte de l'interprète », mettant en relief un glissement des pronoms (dans le texte anglais) qui « affecte la Surmarionnette, tantôt présentée comme un objet ('it' ou '*its*'), tantôt comme un être vivant de sexe masculin ('*he*', '*him*' ou '*his*') ».[967]

La *surmarionnette*, comme la figure marionnettique dont rêve Maeterlinck, est moins une réalité physique qu'un concept théorique. Comme le montre Dessons, Maeterlinck construit, « à partir de la marionnette, un modèle théorique pour penser l'acteur et, au-delà, la théâtralité même ».[968] C'est également vrai pour Craig. Pourtant, alors que le théâtre idéal de Maeterlinck resacralise le poème, Craig aspire à un théâtre qui synthétisera le mouvement, la musique et l'architecture. Le texte n'est plus l'élément essentiel pour lui : « Nous voulons entourer le peuple de symboles en silence ; en silence, nous voulons révéler le mouvement des choses… C'est la nature de notre Art ».[969]

Le modèle de Jarry s'inscrit dans le même mouvement esthétique que le théâtre du poème de Maeterlinck et la *surmarionnette* de Craig. Tout comme Maeterlinck et Craig, il voit dans la marionnette un moyen de renouveler le théâtre. Cependant, Jarry s'adresse à un autre type de marionnette que les deux hommes. Dans ses carnets de travail des années 1881-1890[970], Maeterlinck ne mentionne que les automates ou des marionnettes qui leur ressemblent : le Petit Théâtre (26 janvier 1889), les marionnettes de Holden (janvier 1890). Il suggère le théâtre d'automates pour la scène finale de l'acte deuxième de *La Princesse Maleine* (28 mars 1889).[971] Craig, à son tour, même s'il appelle au retour à la marionnette, partage tout d'abord la fascination

---

965 D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 49.
966 D. Plassard, *ibid.*, p. 50.
967 Didier Plassard, « "En entrant dans la Maison des Visions" : la Surmarionnette et ses modèles antiques », *L'Annuaire théâtral*, n. 37, printemps 2005, p. 38. URI : https://id.erudit.org/iderudit/041593ar
968 G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 119.
969 Edward Gordon Craig, « Géométrie », cité in Marc Duvillier, « La quête craighienne du mouvement », Ph. Ivernel et A. Longuet Marx (dir), *Études théâtrales*, vol. 47-48, no. 1, « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », 2010, p. 48.
970 M. Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, *loc. cit.*
971 Fabrice van der Kerckhove insiste sur le fait que Maeterlinck associe ainsi « le procédé élisabéthain du théâtre dans le théâtre à la production sur la scène [des] « androïdes » forains » (Fabrice van de Kerckhove, « Introduction », M. Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, *oc. cit*, vol. I, p. 87). Les sources d'influence de Maeterlinck pourraient être, selon Kerckhove, l'*Histoire de France* de Jules Michelet, qui mentionne les « étranges spectacles » dans lesquels « [parmi] *les acteurs, il y en avait des automates* » (Michelet cité chez Kerckhove, p. 87). Maeterlinck dialogue également avec la pantomime d'*Hamlet*, le « Dumb show » et les « Fantoches Holden's ».

d'Anatole France pour les marionnettes hiératiques du Petit théâtre.[972] Ni lui ni Maeterlinck ne visent la marionnette populaire, instable et accidentelle, c'est-à-dire complètement opposée à leur idéal de théâtre.

Les deux hommes ne préfèrent pas le Guignol populaire à l'acteur institutionnel, mais un corps artificiel à un autre corps artificiel. Leur marionnette est une figure hiératique, mythique, poétique, qui n'a pas beaucoup en commun avec le théâtre de marionnettes populaire. Au contraire, Jarry se tourne vers Polichinelle et Guignol, vers les « pouchinnelles » (poechenelles) belges, c'est-à-dire vers une figure qui « témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse » (DITT, I, p. 409). Par le mot « crâne », Jarry souligne le lien entre la marionnette et le motif de la mort, mais contrairement à Craig ou Maeterlinck, il interprète la mort dans le cadre de la matière charnelle et non comme un moyen de s'éloigner d'elle.

« jouer enfermés dans un masque »

Le « masque pour le personnage principal, Ubu » se trouve en tête dans la liste des idées pour la mise en scène d'*Ubu roi*, fournie par Jarry à Lugné-Poe (C, I, p. 1043). Dans son discours sur le jeu de l'acteur, Jarry accorde au masque le rôle primordial : « L'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un *masque* l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE […] » (DITT, I, p. 407). « Et si les personnages se montrent à nous par leurs masques, n'oublions pas que personnage n'a d'autre sens que masque, et que c'est le « faux visage » qui est le vrai puisqu'il est le personnel, » écrit-il dans le compte-rendu consacré aux personnages de Henri de Régnier (ChV[973], II, pp. 416-417).

Le masque, élément central du jeu du comédien chez Jarry, reçoit aussi une dimension métaphysique : c'est la sphère semblable à celle qui sert à Dr Misès pour définir l'ange, la forme qui peut posséder et exprimer l'âme :[974] « Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes » (DAJ, I, pp. 399-400). L'acteur ne le porte pas, il est enfermé en lui.

Le masque fonctionne comme réfèrent du crâne, car il « n'est comparable qu'à la minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales » (DITT, I, p. 409). Le masque-crâne est la prison de

[972] Edward Gordon Craig, « Note on Masks », in J. Michael Walton (dir.), *Craig on the Theatre*, Londres, Methuen Drama, 1983, p. 19.
[973] « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier », *La Plume*, 1 avril 1903.
[974] Gustav Theodor Fechner [Dr. Mises], *Anatomie comparée des anges*, Michel Ouerd, Annick Yaiche (tr.), Paris, éditions de l'éclat, coll. Philosophie imaginaire, 1997, p. 45.

l'âme (« ...S'il n'a pas tué, pourtant, ou si *l'on n'a pas compris qu'il tuait*, il n'a d'autre prison que la boîte de son crâne, et n'est qu'un homme qui rêve assis près de sa lampe » (AA, I, p. 921)). Il reçoit une double signification, à la fois celle de la liberté de l'esprit et celle de son emprisonnement. Brunella Eruli interprète le passage du masque au crâne chez Jarry à l'intérieur du « contexte philosophique qui imprègne l'œuvre de Jarry » : « Le masque s'identifie au crâne sur le plan de l'immobilité et de l'absolu : être et vivre se rejoignent à nouveau ».[975]

En même temps, le masque est le moulage, « une tête de mort sculptée monumentale » (MSM, Ha, I, p. 222). Dans *Les Jours et les Nuits,* « sous le moulage Valens se mit à apparaître et vivre » (JN, I, p. 833). Il est donc très probable que Jarry l'imagine blanc.[976] Cependant, à part son croquis représentant le masque d'Ubu (Fig. 23), on n'a pas d'autres indications sur ce à quoi devait ressembler le masque voulu par Jarry.

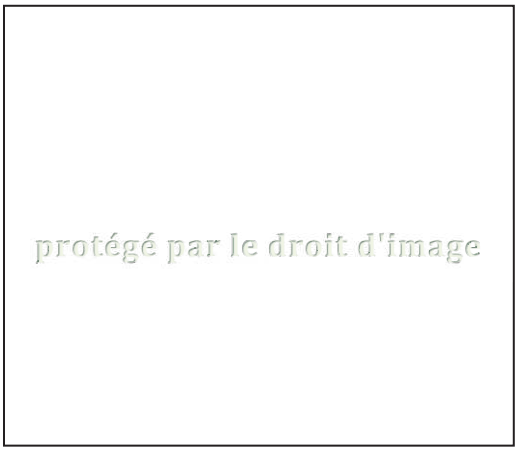


Fig. 23. Alfred Jarry, *Le masque du Père Ubu*

Jarry choisit le masque à une époque où le jeu masqué n'est pas une pratique théâtrale répandue. Dans l'imaginaire de l'époque, le masque appartient le plus souvent soit au monde des bals masqués soit à l'univers de la recherche historiographique-archéologique. C'est plutôt à cette dernière que s'adresse Jarry, en distinguant le masque proposé par lui du masque antique, qui a « caractère de pleurs ou de rires » (DITT, I, p. 407). De plus, dans sa « Conférence sur les pantins » (1902), Jarry parle des « héros d'Eschyle » qui « déclamaient dans des porte-voix » (CP, I, p. 422). Il est donc possible qu'il se base sur les recherches archéologiques sur les masques antiques (fait qui lui-même transforme le masque en objet appartenant à un monde mort), opérant une confusion très symptomatique de son époque entre les masques scéniques grecs et

[975] Brunella Eruli, « La voix d'Ubu », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 20, « Humain Non humain », 2014, p. 126.
[976] C'est le couleur, par exemple, du masque de Valence dans *Les Jours et les Nuits*.

romains (« persona » ou « porte-voix »). Tandis que, pour Maeterlinck, le masque grec ne servait « qu'à atténuer la présence de l'homme et à soulager le symbole »[977], Jarry voit en lui un moyen de changer de langage corporel de l'acteur et la voix du comédien.

La première fonction du masque, pour Jarry, est d'effacer la mimique et les « diverses contractions et extension faciales de muscles » de l'acteur, jugées trop théâtrales (DITT, I, p. 407). Le masque neutralise l'expressivité faciale exagérée de l'acteur, l'obligeant ainsi à trouver d'autres moyens d'expression que ceux dont il a l'habitude. Les émotions sont dessinées par le jeu de l'ombre et de la lumière :

> Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut et librations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions principales […] suffisent à toutes les expressions. (DAJ, I, p. 408)

La mimique exagérée de l'acteur est remplacée par les mouvements contrôlés et limités de la tête. Comme la marionnette, le masque suggère « l'effigie du personnage » (DITT, I, p. 407) : « Le registre extrêmement limité de leurs (marionnettes) gestes, leur impossibilité de traduire par la mimique, leur interdit de *reproduire* la vie : c'est ainsi qu'elles acquièrent le pouvoir de l'*évoquer* ».[978]

Contrairement à l'acteur, la marionnette n'a pas la possibilité d'un jeu psychologique : elle doit rendre visible les sentiments, concrétiser la pensée. Les gestes sont réduits aux schémas, aux esquisses. Stylisés, ils ne copient pas la vie, mais la suggèrent. Le langage de la marionnette, comme le langage du masque, « propose une architecture solide qu'il est loisible à chacun de décorer selon sa fantaisie ».[979] Comme « une toile pas peinte », le masque permet à chaque spectateur de pénétrer « l'*endroit* qu'il veut » (DITT, I, p. 407).

Le masque, caractérisé comme la marionnette par un manque, devient un mécanisme autoréflexif. L'acteur est dans le rôle et hors de lui en même temps. Il devient un personnage, mais aussi un manipulateur invisible de l'objet statique. Autrement dit, il se transforme à la fois en marionnette, qui joue sur la scène, et en marionnettiste, qui agit derrière la toile. L'acteur est poussé par le masque vers le seuil entre la vie et la mort, mais (et sur ce point Jarry se sépare des symbolistes) ce seuil ne jette pas le théâtre vers l'outre-monde, vers sa disparition suicidaire. Tout au contraire, il devient le lieu d'une innocence reconquise, le point de départ d'un nouveau théâtre.

---

977 M. Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *loc. cit.*, p. 334.
978 A.-Ch. Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, *op. cit.*, p. 34.
979 A.-Ch. Gervais, *ibid.,* p. 35.

« faire tout le corps du rôle »

En lisant pour la première fois quelques paragraphes que Jarry écrit sur le jeu de l'acteur dans « De l'inutilité du théâtre au théâtre », il apparaît que l'auteur oublie le corps dans son discours sur le masque. Pourtant, cela n'est pas exact : le masque devient pour Jarry le moyen de transformer le langage corporel de l'acteur. Il ne propose pas de remplacer le jeu sans masque par le jeu avec le masque (un mode de jeu inconnu à l'époque de Jarry), mais un changement de registre, du jeu d'acteur de chair au jeu d'acteur de bois. Dans l'article « De l'inutilité du théâtre au théâtre », Jarry place le masque entre le geste universel (caractérisant Guignol) et le geste conventionnel (qui distingue le pantomime) :

> L'erreur grave de la pantomime actuelle est d'aboutir au langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible.[980] Exemple de cette convention : une ellipse verticale autour du visage avec la main et un baiser sur cette main pour dire la beauté suggérant l'amour. – Exemple de geste universel : la marionnette témoigne sa stupeur par un recul avec violence et choc du crâne contre la coulisse. (DITT, I, p. 409)

Dans le théâtre de marionnette de type Guignol, c'est-à-dire des marionnettes à gaine, la tête est le centre de l'expression émotionnelle et le corps la suit. Le masque aide à atteindre le même effet, rapprochant ainsi l'expression corporelle de l'universalité du geste, souhaitée par Jarry.

Selon Anne Ubersfeld, le comédien se trouve toujours dans une position ambigüe, son rôle est en même temps un rôle fictionnel, dans lequel il est la « marionnette » de l'auteur, « le travail du metteur en scène [étant] de faire mouvoir et parler cette marionnette en tant qu'élément de la fable » ; et un rôle actif, dans lequel il crée son propre discours, « discours dont les composantes sont linguistiques, phoniques, gestuelles ».[981] Pourtant, au 19e siècle, l'acteur est encore son propre metteur en scène. Ainsi Coquelin place-t-il le comédien au même niveau, sinon plus haut que l'auteur, en disant que « ce n'est pas tout que de créer une âme, il faut la loger dans le corps, et il ne suffit pas de la loger dans un corps, il faut que ce corps en soit l'expression accomplie et vivante ».[982] Quand Jarry explique qu'*Ubu roi* « est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose », il

---

[980] Attaque-t-il ici les spectacles du Cercle Funambulesque ? Ou peut-être critique-t-il « tout le registre de [l'expressivité] physique [de l'acteur], sa gestuelle, sa mimique, ce qu'on appelle alors sa *pantomime* » (J.-J.Roubine, « La grande magie », *loc. cit.*, p. 145) ? Jarry a pu être influencé également par le roman *Le Mime Bathylle* de Jean Bertheroy [Berthe Le Bariller], paru en 1894, qui « montre l'inquiétude des poètes face à la puissance nouvelle de la pantomime silencieuse » (Guy Ducrey, « Retours romanesques du mime antique autour de 1900 », in S. Basch et P. Chuvan (dir.), *Pitres et pantins*, *loc. cit.*, p. 223).

[981] A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, *op. cit.*, p. 170.

[982] C. Coquelin, « L'art et le comédien », *op. cit.*, p. 11.

met en jeu cette ambigüité de l'acteur.[983] Jouant un personnage-marionnette, l'acteur doit prendre conscience qu'il est marionnettiste de lui-même.

Contrairement à ses confrères symbolistes, Jarry ne cherche pas à effacer la présence physique de l'acteur, mais plutôt à accentuer la présence physique du corps théâtral, celui de la marionnette ou du personnage. L'acteur « oubliera toute science de composition si ridicule, de l'opérette au naturalisme. Il deviendra l'*Acteur*, le *Personnage*, reconstituant par son talent ou son génie les efforts de communion que l'auteur tente entre lui et le spectateur ».[984] Le modèle de Jarry porte sur une théâtralité excessive du théâtre de marionnettes, qui synthétise son corps avec celui du personnage.

La cohabitation de deux corps

Ubersfeld définit le jeu du comédien comme « un dialogue entre le corps réel et la figure imaginaire qu'il dessine à l'aide de son corps ».[985] Dans le théâtre de marionnettes, comme le met en relief Plassard, la structure est plus complexe, car la « figure imaginaire du personnage se construit mentalement pour nous à partir de la réunion » de la marionnette et du manipulateur.[986] Jarry, faisant appel au masque dans le jeu de l'acteur, cherche à s'approcher de la formule du théâtre de marionnettes. Dans son modèle de jeu théâtral, l'échange s'effectue à deux niveaux : entre le corps réel de l'acteur et la figure imaginaire du personnage d'un côté ; entre le corps réel de l'acteur et le corps artificiel marionnettique qui l'enferme, de l'autre.

Si dans le théâtre d'acteurs, « le corps du comédien […] est à la fois un être humain et l'imitation d'un être humain »,[987] dans le théâtre de marionnettes, ce corps est partagé entre un être humain et un objet, la marionnette, qui imite un être humain. Quand l'acteur joue la marionnette, comme le propose Jarry, ces deux modes de théâtre se mêlent : et le comédien devient en même temps un être humain qui incarne la marionnette et une marionnette qui imite un être humain. En d'autres termes, la marionnette opère à la fois comme technique de jeu et comme essence de personnage.

Cette cohabitation de deux corps rappelle la technique de la marionnette habitable, quand le masque enferme le corps entier du comédien et le « marionnettiste acteur se fait porteur de la

983 A. Jarry, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », *loc. cit.*, p. 218.
984 Lugné-Poe, « A propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *loc. cit.*, p. 97.
985 A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, *op. cit.*, p. 185.
986 Didier Plassard, Cristina Grazioli, « La marionnette, ou la mimésis complexe // La complexité des "figures" dans le théâtre en tant que "mimésis" », *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 32, septembre 2018, p. 61.
987 Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996, p. 80.

figure du personnage, un porteur caché ».[988] Le manipulateur agit dans le corps de la marionnette, étant à la fois présent et absent sur la scène. Pourtant,

> il n'agit plus seul mais agit avec la forme de la marionnette qui l'enferme. Il doit y trouver sa place, sa liberté, chercher la libération du mouvement. […] Dans un simple pas, il lui faudra tout donner à voir de l'âme du personnage. […] Le marionnettiste doit trouver l'espace de connivence et le passage entre son corps et le corps du personnage, transfigurer son corps pour accéder à la figure du personnage.[989]

L'idée de transfiguration du corps dont parle ici Joelle Noguès est très proche du concept jarryque consistant à « faire tout le corps du rôle ». Le masque aide l'acteur à accéder à son personnage par la transformation du langage corporel. Brunella Eruli explique : « Le personnage masqué n'est pas simplement un acteur couvert d'un masque, mais aussi un corps désarticulé et reconstruit en fonction de caractéristiques plastiques et expressives du personnage qu'il doit représenter sur la scène ».[990] Pour Jarry, le masque est à la fois la structure surimposée qui restreint le corps et un corps artificiel qui coexiste avec le corps de l'acteur.

Ressentir sa présence

Le corps est (re)construit à partir du masque. Ce dernier, en privant l'acteur de son expression faciale, change son langage corporel et l'oblige à être plus agité :

> En cachant le visage, on renonce volontairement à l'expression psychologique, laquelle fournit généralement la plus grande masse d'informations, souvent très précises, au spectateur. Le comédien est contraint de compenser cette perte de sens et ce défaut d'identification par une dépense corporelle considérable. Le corps traduit l'intériorité du personnage de manière très amplifiée en exagérant chaque geste […].[991]

Le masque permet à l'acteur de redécouvrir son corps, de ressentir sa présence. Il donne à l'acteur

> la conscience des possibilités expressives du langage corporel, l'éveillera à la qualité du geste et lui apprendra les lois dynamiques du mouvement dans l'espace. Alors qu'il ne devait que cacher l'acteur, le masque finalement révélera en lui la part cachée du créateur.[992]

L'acteur doit trouver un nouvel équilibre, puisque quand on joue à travers un objet, tout le jeu sera construit à partir de celui-ci. On ne voit pas, ne s'entend pas, n'agit pas et ne réagit pas de la

---

[988] Joelle Noguès, « Témoignage : corps caché, corps révélé. Des marionnettes habitées africaines au corps transfiguré d'Ubu », in *Marionnette, corps-frontière*, *loc. cit.*, p. 34.
[989] J. Noguès, « Témoignage : Corps caché, corps révélé. », *loc. cit.*, p. 35.
[990] B. Eruli, « La voix d'Ubu », *loc. cit.*, p. 125.
[991] Article « Masque », in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p. 198.
[992] Guy Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*, Montpellier, l'Entretemps, 2010, p. 22.

même manière. « Tout se passe comme si le corps réel de l'acteur […] faisait sentir fortement sa présence avant de se glisser dans la forme à animer ».[993]

Jarry évoque ce point à travers l'esthétique du jeu de la marionnette à gaine, dont les mouvements du corps sont guidés par la tête. Plus lourde, elle est son centre de la gravité. On sent ici l'influence de Jarry le praticien sur Jarry le théoricien du théâtre, mais on entend également comme un écho du texte d'Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810[994]). Au sujet de la marionnette à fils, Kleist écrit : « Chaque mouvement avait son centre de gravité ; il suffisait de le diriger, de l'intérieur de la figure ; les membres, qui n'étaient que les pendules, suivaient d'eux-mêmes, sans autre intervention, de manière mécanique ».[995] Retrouver son centre de gravité et faire le corps le suivre, c'est la leçon de la marionnette. Dans le castelet de marionnettes à gaine, le corps du manipulateur doit manœuvrer entre deux centres de gravité, le sien propre et celui de la marionnette, gantée sur sa main. Jarry veut probablement confronter l'acteur à cette duplicité.

Comme on l'a déjà noté, il n'y a pas de tradition du jeu masqué à l'époque de Jarry. C'est donc une expérience totalement inédite pour Gémier. Ressentir son corps, retrouver son équilibre, reconstruire sa présence, Gémier le fait instinctivement, essayant de supprimer le malaise du masque étouffant. Eugenio Barba et Moriaki Watanabe décrivent ainsi la contradiction fondamentale de l'acteur : « être fortement présent et pourtant ne rien présenter ». L'« acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence ».[996]

La voix d'origine perdue

Le masque s'interpose entre le corps et la parole, détache la parole de son origine, la bouche. Le statut ambigu de l'acteur, mi-mort mi-vivant, est renforcé par une voix dépourvue d'intonations,

> Une *voix* spéciale, qui est la voix du rôle, comme si la cavité de la bouche du masque ne pouvait émettre que ce que dirait le masque, si les muscles de ses lèvres étaient souples. Et il vaut mieux qu'ils ne soient pas souples, et que le débit dans toute la pièce soit monotone. (DITT, I, p. 409)

[993] Brunella Eruli, « Masques, acteurs, marionnettes : objets "transitionnels" », in O. Aslan, D. Bablet (dir.), *Le Masque du rite au théâtre*, *loc. cit.*, p. 211.
[994] Le texte de Kleist passe en effet inaperçu jusqu'au début du 20e siècle : ce sont d'abords les cercles modernistes viennois (Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal) qui attireront l'attention sur lui. Sa première traduction en français ne paraîtra qu'en 1937.
[995] Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », in D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.* p. 68.
[996] Eugenio Barba, Moriaki Watanabe, cités in article « Présence », in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*, p. 270.

Pour Lugné-Poe, il n'y a là rien de nouveau : les mélopées monotones sont après tout l'une de ses spécialités et les idées de Jarry répondent à son idéal de la voix de l'acteur, l'« harmonie parfaite, sans criaillerie ».[997]

Cependant, ce que propose Jarry se distingue de l'esthétique symboliste de la mélopée et de la psalmodie. Tandis que pour les symbolistes, la diction plate et monocorde constitue l'un des moyens pour réduire la présence charnelle de l'acteur, pour Jarry, le découpage entre la voix et le corps établit la présence de ce dernier à travers l'absence. Comme le masque et le geste marionnettisé, la « *voix* spéciale, qui est la voix du rôle » c'est le signe qui dit clairement la présence du théâtre (DITT, I, p. 409). Aujourd'hui, on qualifierait la voix que veut Jarry pour l'acteur de voix théâtralisée, c'est-à-dire une voix qui évite

> les productions d'effets de naturel, de psychologie ou d'expressivité, et (accentue) ou (rythme) le texte à dire selon une rhétorique autonome ayant ses propres lois qui traitent le texte comme matériau phonique, montrant clairement la localisation de la parole dans le corps et son énonciation comme un geste qui tend le corps tout entier.[998]

Mais quand la localisation de la parole est le masque, qui à son tour dissimule la vraie source de la parole, c'est-à-dire la bouche, cette voix augmente son extériorité, la rigidité de tout le corps de l'acteur et ainsi son inhumanité.

La voix de l'automate

Comme on l'a vu, le masque imaginé par Jarry est inspiré du masque grec, qui sert de « porte-voix ». Cette voix artificielle et transformée rappelle la voix de l'automate, une voix « archaïque de la pulsion pure qui détruit le langage et s'abolit dans la mécanique répétitive d'une jouissance destructrice ».[999] C'est une voix de phonographe, une machine qui immobilise la parole dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire une voix séparée du corps, une voix « qui transforme la parole vive en squelette ».[1000] Elle est directement liée à l'univers de la mort : dans *Haldernablou,* quand L'Œil de la Tête (morte) parle, la voix de décor devient la voix « de phonographe ou d'ossement paralysé » (MSM, Ha, I, p. 214).

---

997 Lugné-Poe, « A propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *loc. cit.*, p. 97.
998 Article « Voix », P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*, p. 405.
999 Helga Finter, « Voix divines et voix diaboliques : colorature et mirliton », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 16, « L'opéra des marionnettes », 2009, p. 100.
1000 J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 299.

Comme telle, cette voix accentue la minéralité du masque, une « minéralité du squelette dissimulé sous les chairs animales » (DITT, I, p. 409). Le phonographe « qui ressuscite l'enregistrement du passé », selon les termes de Jarry, manifeste l'absence du corps qui l'a jadis produit (CP, I, p. 422). Utilisant cette voix morte, l'acteur s'engage dans un dialogue entre la présence et l'absence, entre la vie et la mort.

Le phonographe modifie non seulement la voix, mais ajoute aussi à la voix enregistrée sa propre voix mécanique. Dans *Le Surmâle,* Jarry essaie de reconstruire tout le spectre des bruits produits par cet automate :

> *…let*
> *bébébébébébé…*
> *Krrr…*
> *Au premier tour de danse*
> *La bell' chang' de couleu-eu-re.*
> Il avait une façon extrêmement comique, aspirée et subite de reprendre
> *…eu… re.*
> C'était un hoquet, un sanglot, et un jeu de mots : *heureux*.
> Puis il fit : Krrr…, et attendit, comme un simple Bathubius. (Sm, II, p. 257)

La distorsion du son brouille le sens, détruit les rapports entre les deux, synthétisant humain et mécanique.

Une pratique de retour à l'humain

En 1902, Jarry établit un parallèle entre le phonographe et le mirliton, « cette *pratique* de Polichinelle prolongée en tuyau d'orgue », qui « nous semble l'organe vocal congruent au théâtre des marionnettes ». Pour lui, la voix du masque, comme celle de la marionnette, vient d'un lieu éloigné, davantage dans le temps que dans l'espace : « Le mirliton a le son d'un phonographe qui ressuscite l'enregistrement du passé – sans doute rien de plus que les joyeux et profonds souvenirs d'enfance alors qu'on nous conduisait à Guignol » (CP, I, p. 422). Le mirliton, comme le phonographe, produit une voix artificielle, privée de vie, une voix neutre et mécanique.

Armelle Hérisson interprète le mirliton comme « une *sorte* de pratique » qui « travestit la voix humaine » pour distinguer « la communauté des pantins de la communauté des acteurs

vivants ».[1001] Mais le mirliton va bien au-delà : il devient une pratique de retour à l'humain. Selon Brunella Eruli :

> Par sa voix, la marionnette dit qu'il ne s'agit pas pour elle d'imiter ou de reproduire l'humain, mais plutôt d'élargir nos connaissances sur ses limites et ses contours en tâchant de faire l'expérience de champs approchables seulement par le tremblement de la parodie qu'elle nous jette à la figure et à l'oreille.
>
> L'humain, peut-être, n'est pas seulement ce que l'on a l'habitude de voir ; peut-être, pour devenir vraiment humain faudrait-il réussir à intégrer aussi ces parts ignorées et non reconnues, que l'on tient à l'écart derrière la barrière de sécurité de l'artificiel et d'une altérité irréductible.[1002]

Comme le phonographe, le mirliton ne sépare pas le monde artificiel et marionnettique du monde humain des acteurs vivants, mais remet en question la séparation elle-même. « La voix du masque ou de la marionnette sort d'un espace indéfinissable, lieu de toutes les oscillations, point de rencontre instable entre des réalités différentes ».[1003]

Cette idée est clairement exprimée par Jean-Claude Beaune dans son discours sur l'automate :

> *La fausseté de l'automate ne réside pas dans son inhumanité mais dans son ambigüité.* L'automate peut aller jusqu'à l'humanité, peut non seulement imiter la vie mais la condenser- *mais « on n'en est jamais sûr ».*[1004]

La théâtralisation de la voix, renforcée par la dissimulation de son origine, ne dépourvoit donc pas l'acteur de son humanité, ne le transforme pas en sur-marionnette, mais remet en question sa présence. Elle provoque la question « Qui parle ? » et par conséquent rend, par la marionnettisation, l'acteur à son côté humain.

Retrouver « l'homme intérieur et l'âme de grandes marionnettes »

La différence entre l'acteur et la marionnette, comme l'explique Steve Tillis dans son ouvrage intitulé *Towards an aesthetics of the puppet*, est que la marionnette ne crée pas de dissonance dans la perception du spectateur :

> *...the live actor is of a different nature than his or her theatrical environment. […] The puppet's remove from reality is in harmony with the remove from reality of its theatrical environment. This might be the quality that explains the puppet's*

[1001] Armelle Hérisson, *Le Théâtre mirlitonesque d'Alfred Jarry*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Dessons, l'Université Paris 8, 2012, p. 45.
[1002] Brunella Eruli, « Sotto voce », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 16, *loc. cit.*, p. 11.
[1003] B. Eruli, « Masques, acteurs, marionnettes », *loc. cit.*, p. 216.
[1004] Jean-Claude Beaune, *L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980, p. 11.

> *persistence: the puppet intrinsically conforms to the artificiality of the theatre, wherein, by convention, the audience is willing to imagine the puppet as having life, just as it is willing to imagine the theatrical environment to represent the play's reality.*[1005]

Dans le monde du théâtre, la figure de la marionnette est donc plus organique que la figure de l'acteur. Jarry, de son côté, prétend que la marionnettisation de l'acteur aide à l'inscrire plus organiquement dans son environnement théâtral, sans « langage mimé conventionnel, fatigant et incompréhensible » (DITT, I, p. 408). L'acteur n'est plus un intrus, il fait désormais partie intégrante de l'espace scénique et travaille avec celui-ci, plutôt que contre lui. La marionnette propose un retour à l'innocence primaire, au théâtre sans théâtralisation convenue.

On peut penser que, pour Jarry, la marionnette n'est qu'une technique de jeu. On peut aussi penser que Jarry « oublie » parfois la technique dans un discours trop poétique. Pourtant, pour Jarry, les deux sont indissociable. La marionnette est l'esthétique du nouveau théâtre. Avec la marionnette, « le travail commence par la construction du squelette de celui qui doit représenter celui-ci ou celui-là », explique Jacques Chesnais.[1006] Jarry propose une chose très semblable pour la reconstruction du corps de l'acteur. Il faut avant tout dénuder l'ossature du corps théâtral, masque-crâne, voix-« sirène minérale », gestes universels. Par ce retour à l'essentiel, l'acteur pourra renaître. La marionnette, forme primitive de théâtre, le relie à la simplicité primaire. « Le paradoxe de la marionnette, explique André-Charles Gervais, est dans sa capacité d'exprimer plus que le comédien parce qu'elle a moins de moyens […] ».[1007]

Jarry ne veut pas que le corps de l'acteur se réfère à l'objet-marionnette, mais quelque chose de plus complexe. Le rôle du comédien, selon la formule d'Anne Ubersfeld, est « de *faire signe* », « de se transformer en système de signes ».[1008] L'acteur jarryque se réfère au personnage marionnettique, en même temps qu'à l'idée de marionnette. Gervais interprète le marionnettiste comme un comédien idéal, puisqu'il

> doit tenir à la fois du type de comédien *positif* (celui qui joue pour se trouver, pour faire entrer dans son personnage des éléments de lui-même, pour se projeter dans son personnage) et du type de comédien *négatif* (celui qui joue pour se fuir, pour pénétrer dans une autre personnalité, pour trouver une évasion, pour créer au-delà de lui-même, pour s'enrichir de la substance de son rôle). […] Il établit un circuit qui va de lui à la poupée et revient de la poupée à lui.[1009]

1005 S. Tillis, *Towards an Aesthetics of the Puppet*, *op. cit.,* p. 50.
1006 J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, *op. cit.*, p. 16.
1007 A.-Ch. Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, *op. cit.* p. 35.
1008 A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, *op. cit.*, p. 167.
1009 A.-Ch. Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, *op. cit.* p. 34.

L'acteur, qui est à la fois marionnettiste et marionnette, entre en dialogue avec le corps théâtral par excellence, qui n'existe pas en dehors du théâtre. La marionnette l'aide ainsi à retrouver son corps théâtral essentiel.

La voix détachée du masque marque elle aussi le retour au degré zéro, à une absence d'intonations, d'articulations. Cette voix se trouve sur le seuil entre bruissement et silence. Elle provoque inévitablement la question : « D'où cette voix sort-elle ? ». Ainsi la voix, par l'absence d'origine, établit la présence cachée du corps. Brunella Eruli résume bien ce point, en écrivant : « Entre le corps qu'on voit et la voix qu'on entend, s'affirme la présence d'un corps construit par et pour l'illusion : un corps théâtral ».[1010]

Voilà pourquoi Jarry est un humaniste. Alors que, pour Antoine et les symbolistes, l'acteur n'est qu'une matière scénique qu'on doit travailler ou éliminer, Jarry propose quelque chose d'autre. Il fait entrer l'acteur dans le corps-objet de la marionnette pour qu'il puisse retrouver dedans « l'homme intérieur et l'âme de grandes marionnettes » (DAJ, I, p. 400). Il cherche à rendre le comédien à ses sources humaines, à son corps, pour dire en place de « Je suis le Père Ubu », « Je suis la marionnette de Père Ubu » et aussi « Je suis le manipulateur de la marionnette de Père Ubu». Le masque et la marionnette, faisant appel à la plastique, permettent à l'acteur de retrouver son corps (théâtral). Ou, selon les mots de Paul Claudel, il s'agit « de faire réfléchir l'acteur […] et non pas d'en faire une espèce de marionnette ».[1011]

[1010] Brunella Eruli, « La voix de la marionnette », *E pur si muove !* n. 4, avril 2005, p. 10.
[1011] Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2007, p. 39.

b. Le modèle de décor théâtral chez Jarry

Un bon vide théâtral devient appel de jeu.[1012]

A plusieurs reprises, Jarry donne son opinion sur le décor théâtral. Il cherche à le simplifier jusqu'à « [un] fond uni, supprimant les levers et baissers de rideau pendant l'acte unique » (*Sic.* C, I, p. 1043). Comme les symbolistes, il interprète la fonction du décor comme suggestive et non représentative. Romain Coolus, en rendant compte d'*Ubu roi*, le dit : « Le décor ne changeant pas, il s'agissait d'*évoquer*, au lieu de les présenter directement, les divers lieux où évoluait l'action […] ».[1013]

Jarry construit son modèle de décor théâtral à partir d'une rhétorique de négation de ce qui existe déjà, que ce soit la tradition ou les tendances nouvelles, car selon le principe de Père Ubu, « nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines » (UE, I, p. 427). Ainsi, la représentation, selon les termes de Dessons, « devient sa propre mise en question ».[1014]

Pour Jarry, le décor ne doit être « ni naturel ni artificiel ». Ainsi critique-t-il le décor naturaliste (« S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu… ») et la toile peinte du théâtre institutionnel (« La toile peinte réalise un aspect dédoublable pour très peu d'esprits, étant plus ardu d'extraire la qualité d'une qualité que la qualité d'une quantité »). Il dénonce le trompe-l'œil, cette « stupidité », selon sa formule, qui « fait illusion à celui qui voit grossièrement, c'est-à-dire ne voit pas, et scandalise qui voit d'une façon intelligente et éligente la nature, lui en présentant la caricature par celui qui ne comprend pas » (*Sic.* DITT, I, p. 406). Toutefois, la fonction évocatrice du décor rapproche le modèle de Jarry du théâtre symboliste.

Pour Jarry, le décor doit être hybride et héraldique, c'est-à-dire monstrueux et codifié (DITT, I, p. 406). Brunelle Eruli commente ainsi la notion de monstre chez Jarry : « Composé de parties hétéroclites, le monstre traverse toutes les formes potentielles de ses composants sans jamais se figer dans une forme définitive ».[1015] Le décor ne cherche ni à tromper le spectateur ni à le séduire, mais à collaborer avec son imagination tout en la développant. Il ne se réfère pas à l'extérieur, mais à l'intérieur, créant un espace à la fois méta-théâtral et psychique.

[1012] Gérard Lépinois, *L'Action d'espace*, Paris, Deyrolle, 1992, p. 11.
[1013] Romain Coolus, « Notes dramatiques », *loc. cit*, p. 40.
[1014] G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 46.
[1015] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 53.

Puisque « chaque spectateur voie la scène dans le décor qui convient à *sa* vision de la scène », le décor ne doit pas être une représentation concrète, une toile peinte (DITT, I, p. 406). Cependant, le décor ne peut pas non plus être abstrait, car un tel décor ne donnera que la substance. La solution de Jarry : un décor qui représente à la fois Nulle-Part (voire le vide, l'absence d'espace) et le décor polytopique, la synthèse de tous les espaces possibles. Ce sera soit un décor héraldique, un « champ de blason », un décor codifié ouvert à une lecture visuelle polysémique, soit – « une toile pas peinte ou un envers de décor », pour que chaque spectateur puisse recréer dans l'imagination son propre décor (DITT, I, p. 407).

Pour indiquer les changements de lieu, Jarry propose d'utiliser des écriteaux, évitant ainsi « le rappel périodique au non-esprit par le changement des décors matériels » (DITT, I, p. 407). Le décor peut être enrichi ou particularisé, en cas de besoin, par des praticables qui sont réduits au rang d'accessoire : « toute partie de décor dont on aura besoin spécial, fenêtre qu'on ouvre, porte qu'on enfonce, est un accessoire et peut être apportée comme une table ou un flambeau » (DITT, I, p. 407).

Jarry, comme les hommes de théâtre symbolistes, demande au spectateur de déchiffrer le décor, comme s'il lisait un tableau, et fait appel au regard pénétrant, *au-delà* mais aussi *au-dedans*. Cependant, comme le souligne Denis Bablet, Jarry ne fait pas que prolonger le symbolisme : il le dépasse et invente un nouveau langage scénique.[1016]

L'influence du théâtre de marionnettes sur l'esthétique scénique de Jarry n'est pas évidente. La seule référence de cet ordre se trouve dans la fameuse lettre à Lugné-Poe, où Jarry réclame des écriteaux « comme dans les guignols » (C, I, p. 1043). Cependant, il ne s'inspire pas directement de l'esthétique du castelet, comme il l'a fait dans le cas de l'acteur. Pourtant, l'esthétique du castelet est là, résonnant dans la synthèse qu'il cherche entre le corps du personnage et le décor, dans le langage scénique stylisé grâce auquel « un seul objet élémentaire doit pouvoir évoquer le cadre de la représentation ».[1017]

Décor héraldique – décor synthétique

Pour le décor, Jarry propose le blason, c'est-à-dire un décor basé sur le langage codé de l'armure, ensemble de signes distinctifs nécessaires pour faire savoir à qui appartient le blason. « Nous

[1016] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, pp. 164-167.
[1017] Cristina Grazioli, article « Espace et lieu scénique », in Henryk Jurkowski, Thieri Foulc (dir.), *Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, l'Entretemps, 2009, p. 240.

avons essayé des décors *héraldiques*, écrit Jarry, c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniquement sur ce champ de blason » (DITT, I, p. 407). Sur ce point, Jarry est le digne successeur de l'esthétique symboliste, qui demande « une mise en scène des lignes et des couleurs »[1018], quand le décor et les acteurs deviennent les parties d'un même tableau chiffré.

Le décor héraldique devient un contrepoids pour la scène théâtrale de la fin de siècle, où l'illusion de l'ombre fictive du décor peint était détruite par l'ombre réelle du comédien. L'esthétique du blason permet d'intégrer le décor et le corps dans une même composition. En effet, le corps n'existe que dans sa relation avec le lieu. Sur ce point, les idées de Jarry prolongent les recherches des naturalistes et des symbolistes.

La vision théâtrale de Jarry trouve une explication dans le contexte de sa réflexion dichotomique, résumée dans l'article « Être et Vivre » :

> Vivre : discontinu, impressionnisme sérié.
> Être : continu, car inétendu (on ne démêle pas plus les composants de 0 que de ∞).
> Conséquemment :
> Quand l'être devient le Vivre, le Continu devient le Discontinu, l'Être syllogistiquement le Non-Être. Vivre = cesser d'Exister. (EV, I, p. 342)

Dans *Les Jours et les Nuits,* les concepts « continu » et « discontinu » servent à Jarry pour expliquer l'opposition corps-esprit : « La matière, les corps, ou la foule, qui sont le discontinu, ne pourront prendre la place du continu, qui est l'Esprit, qu'après l'avoir anéanti » (JN, I, p. 763). Ainsi, il peut distinguer la littérature de l'art plastique : la première propose le Vivre, le discontinu, « obligée de faire défiler successivement et un à un les objets qu'elle décrit », alors que le second est l'Être, le continu, la simultanéité de la perception (TDA, II, p. 637).

Le blason évoque l'un des principes centraux de la réflexion jarryque, à savoir la simplicité[1019] : « La simplicité est harmonie. L'inanimé, simple parce que mouvement est différenciation (autres synonymes : vie, non-existence, tendance à l'humanité), repose en cette beauté et harmonie » (F, I, pp. 1024-1025). Le blason s'identifie ainsi à l'Être, au continu, à l'immobilité. Comme le masque ou la marionnette, il représente la réduction aux attributs essentiels et manifeste le vide, le vacuum, la mort.

[1018] Camille Mauclair, cité in D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 161.
[1019] Rappelons que, selon Jarry, la simplicité est « du complexe resserré et synthétisé », il s'agit donc d'une simplicité à lectures multiples (MSM, I, p. 172, n.1).

La réflexion sur le décor théâtral chez Jarry est une pensée en évolution, comme il le montre en écrivant « Nous avons essayé des décors *héraldiques* » (DITT, I, p. 407). Jarry renvoie ainsi à son texte plus ancien, *César Antéchrist*, alors que le décor de *César Antéchrist* est lui-même, comme le signale Plassard, une modification de la réflexion commencée avec *Haldernablou.*[1020] Ce que Jarry demande, c'est la cohérence et l'harmonie entre le personnage et le décor. Dans *Haldernablou,* il « faisait parler les décors » ; dans *César Antéchrist*, « tout est décor […]. Ce sont des abstractions qui parlent ».[1021]

Haldernablou : « La voix du Chœur est celle des décors »

Dans la liste des personnages de *Haldernablou,* Jarry introduit le Chœur, « invisible et inconcevable », c'est-à-dire invisible à la fois physiquement et pour l'esprit. Son existence est déterminée, comme le précise Jarry dans la notice, par la voix qui « est celle des décors », c'est-à-dire par une voix hors-scène

> …de lichen stannique dans la Forêt, ou de cuivre tremblant ; - d'escarcelle au Carrefour du Pauvre ; - viscérale sur le plafond vitré, d'amplitude et de mesure égales à la croissance des plantes indiquées ; - de phonographe ou d'ossements paralysés, liquide un peu, quand l'Œil de la Tête parle. (MSM, Ha, I, p. 214)

Certains décors, dans la pièce, reçoivent ainsi un accompagnement sonore du Chœur. La voix de ce dernier est entièrement artificielle, c'est une voix de métal, de vitre, « de phonographe ou d'ossements paralysés ». Pourtant, la disharmonie sonore crée une harmonie visuelle, les personnages, ombres qui se détachent à peine du décor, continuant d'exister à travers ces prolongements sonores : Haldern « abat d'un coup de canne son bras », la Vieille gardienne « chante d'une voix grinçante de cigale prisonnière » (MSM, Ha, I, p. 221).

Le décor représente ainsi une synthèse sonore, par laquelle une synthèse s'opère entre les personnages et le décor. Non seulement la « voix du Chœur est celle des décors », mais les autres personnages sont aussi intégrés dans le décor, lui donnant leurs voix, comme par exemple la Vieille dans la didascalie de la scène 1, acte II : « Un chalet devant où transparaît la tête de la Vieille. […] La Vieille gardienne d'un water-closet chante d'une voix grinçante de cigale prisonnière » (MSM, Ha, I, p. 221). Les personnages sont réduits aux apparences, ombres,

---

[1020] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 41.

[1021] Noël Arnaud, « Pataphysique », in *Ubu cent ans de règne*, catalogue de l'exposition à Paris, Musée-galerie de la SEITA, 25 avril au 1er juillet 1989, organisée par Marie-Claire Adès et Jean-Hugues Piettre, Paris, Musée-galerie de la SEITA, 1989, p. 74.

projections, fantômes transparents. Il n'est donc pas tout à fait improbable que la voix du décor soit la voix mécanique d'un appareil de projection.

La réflexion sur le décor dans *Haldernablou* se rapproche du principe selon lequel « la parole crée le décor comme le reste », formulé par Pierre Quillard, mais elle le dépasse, proposant une synthèse absolue entre l'audible et le visible. Jarry limite la matérialité aux projections et aux sons (pas nécessairement aux mots). Le chœur devient liminal et imprécis, parce que sa matérialisation scénique est limitée : il est « invisible et inconcevable ». Il émerge à travers la voix du décor. Son apparence n'est possible que lorsque « l'Œil de la Tête parle », c'est-à-dire quand la projection atteint son apogée, synthétisant le son et l'image, et même à ce moment-là, on sent seulement son passage en ombres.

Haldernablou représente ainsi une étape dans la réflexion théâtrale de Jarry qui, selon Plassard, « donne aux rêveries symbolistes la possibilité de dépasser la simple suggestion pour s'articuler en un nouveau langage théâtral ».[1022] L'étape suivante sera *César Antéchrist,* où l'idée de décor héraldique est développée.

César Antéchrist : les décors héraldiques

Dans *César Antéchrist,* la synthèse entre le personnage et le décor se transforme en symbiose. Ils se nourrissent l'un l'autre et les scènes sont semblables aux dessins créés par kaléidoscope : ce qui était décor se transforme en personnage et *vice versa*. Déjà, dans la liste des personnages, il n'y pas de distinction entre personnages humains, animaux, symboles et objets. Tout et tous participent à l'action. « L'Acte héraldique » présente un intérêt particulier pour notre discours, car les didascalies telles que les mouvements de personnages y sont décrites à l'aide de blasonnements. La séparation entre le personnage et le décor n'est possible que par l'acte de déchiffrage effectué par le lecteur.

Comme le montre la lettre de Jarry à Edouard Julia, Jarry visualise *César-Antéchrist* avant de l'écrire:

> Je n'ai encore vu que les personnages du premier acte. Je sais qu'ils seront tous doubles et que tout y sera par blason. A la première scène ils porteront des torches-tulipes bleues sur un mur d'argent […].[1023]

Le blason prolonge donc l'idée de projection évoquée dans *Haldernablou*. L'héraldique offre à

[1022] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 40.
[1023] Lettre d'Alfred Jarry à Edouard Julia, citée in N. Arnaud, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, p. 123.

Jarry une langue visuelle qui dépasse la langue descriptive et littéraire, puisqu'il s'agit d'une langue codée, faite de couleurs et d'images. Elle donne la possibilité de décrire le tableau scénique, confondant « personnages et décors en un même événement plastique ».[1024]

Les indications de la première scène de l'Acte, « De sable d'UN R_{OI} d'or » (*Sic.* CA, I, p. 286), peuvent être déchiffrées ainsi : un personnage au costume doré se détache sur une toile noire. Le monologue du Roi continue le blason décrit dans la didascalie de la scène :

> Orle, je te cherche de mes paumes dans la nuit impérissable ; et si je n'ai pas rêvé tu t'es avec moi égaré pour une chasse dernière à la limite de la terre plate, où l'herbe d'azur pousse au pied du ciel vertical. Le vair des cloches de lumière […]. (CA, I, p. 286)

C'est dans la didascalie de la scène trois que cette réplique trouvera un écho : « De vair à QUATRE HERAUTS porte-torches (CHEF, PAIRLE, TRESCHEUR, FASCE) ; ORLE en pals de divers émaux et métaux, et à CESAR-ANTECHRIST en chef, d'or et carnation » (*Sic.* CA, I, p. 286). Entre les deux scènes, « de sable à UNE LICORNE passante d'argent » (*Sic.* CA, I, p. 286). Une deuxième fois, la même constellation d'argent sur la toile noire apparaît dans la scène dix, « de sable aux TROIS PALOTINS d'argent » (*Sic.* CA, I, p. 293), mais cette fois sans indication de mouvement. Les trois éléments se mêlent, texte, décor et personnages, créant ensemble un blason, évoquant dans l'esprit du lecteur une mise en scène synthétisée.

Dans la scène quatre, Jarry anime le blason : « A chaque mouvement des Hérauts porteurs des torches-tulipes, le fond de vair déplace, glace qui craque, se disloque et choque en arpèges de cloches » (CA, I, p. 287). Le blason bouge et comme dans *Haldernablou,* l'impression produite par lui est prolongée par le son : les cloches sonnent.

A partir de la sixième scène, le décor et les personnages se mélangent de plus en plus, jusqu'à une fusion totale dans la scène huit : « De pourpre à deux fasces d'argent, un chef (contrepalé) et un pairle d'or, trescheur d'or et argent, et à une fasce abaissée d'or » (*Sic.* CA, I, p. 292). Tout devient décor, idée qui résonne dans les mots de César-Antéchrist : « A mesure qu'avec la lumière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout cela est la même chose » (CA, I, p. 292). De ce chaos des formes, des idées, des symboles, des couleurs, les figures d'Ubu et des Palotins émergent :

> De gueules à deux fasces d'argent, un chef contrepalé et un pairle d'or à huit feuilles d'argent ; - couché d'argent et de sable : d'argent à une fasce de carnation et une sphère de sable, - et de sable à trois sphères

[1024] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 42.

> d'argent, chargées : en premier d'un giron de gueules, en second d'une pile de sinople, en tiers de six cotices ensemble d'azur.
>
> Au premier plan, Ubu, puis les trois Palatins semblables à des sphères grossissantes, germent. (*Sic.* CA, I, p. 293)

Les personnages se détachent du blason, restant en même temps, par leurs noms, des composantes de celui-ci (rappelons que les noms des trois Palotins dans l'Acte terrestre qui suit l'Acte héraldique sont des termes héraldiques : Giron, Pile et Cotice). La séparation du personnage et du décor, le rend corps, le déportant ainsi vers le discontinu, le Vivre. Le mouvement est donc circulaire entre Être et Vivre. « De l'espace tridimensionnel de la scène à celui, bidimensionnel, de l'écu, une circulation s'établit, tantôt faisant surgir l'être de son image, tantôt l'immobilisant sur un plan […] ».[1025] Cette circulation rapproche le théâtre héraldique de Jarry du castelet, dans lequel la marionnette oscille toujours entre un objet mort et un être vivant, une partie de son environnement et un élément séparé de lui.

« une toile pas peinte ou un envers de décor »

La proposition de l'envers de décor est une étape nouvelle dans cette même recherche de simplicité qui serait du complexe resserré. Cette étape est marquée par une théâtralité profonde. Jarry pense l'espace scénique. C'est pourquoi, en critiquant le décor théâtral de son temps, il préfère « une toile pas peinte ou un envers de décor » (DITT, I, p. 407). L'envers de décor reçoit une fonction double : désigner un espace rudimentaire, donc vide et destiné à être rempli par l'imagination du spectateur, et redécouvrir le théâtre au théâtre. De plus, un tel décor, à l'époque du règne de la toile peinte, manifeste la violence de Jarry, son aspiration à détruire l'esthétique théâtrale institutionnelle.[1026]

L'espace du castelet

C'est un appel à l'espace vide, qui « sert à changer les conditions d'exercice du regard, à construire un univers scénique qui ne serait plus le mime du monde, mais un monde autonome. […] c'est la possibilité pour le spectateur […] de combler le vide par son travail imaginaire ».[1027] Pour Brunella Eruli, le vide est une condition primordiale à la création de l'espace théâtral. Ce dernier évoque un combat contre le vide :

[1025] D. Plassard, *idem.*

[1026] La rhétorique de la violence caractérise le texte entier de « De l'inutilité ». On la retrouve dans l'exemple du geste universel de marionnette, qui « témoigne sa stupeur […] par le choc de crâne contre la coulisse » ; et dans le désir de Jarry de « violemment expulser [du théâtre] celui qui ne comprend pas » (DITT, I, pp. 409, 405).

[1027] A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, *op. cit.*, p. 118.

> En soi, l'espace n'existe pas – du moins au théâtre. Il résulte de la lutte secrète – mais difficile – conduite par la forme, par les corps, contre le vide.
> Exister contre le vide. Parler contre le vide.[1028]

Dans le théâtre de marionnettes, ce vide est encore plus grand, parce que l'espace est vidé de la présence du corps vivant.

La marionnette et son environnement sont faits de la même matière. La nature liminale de la marionnette, entre être vivant et objet animé, déstabilise l'espace qui l'entoure :

> …il nous faudra désormais voir ensemble – dans le même espace, dans le même corps ou dans la même forme – le positif et le négatif d'une image et d'une situation qu'on croyait maîtriser, et nous découvrons que des données contradictoires, voire opposées, (animé/inanimé, vivant/inerte), peuvent coexister et que c'est à nous de reconstruire – à partir de cette découverte – la connaissance et la signification de nos perceptions.[1029]

Ou, si l'on reprend la formule de Gervais, pour résumer les choses à gros traits : « Tout repose sur l'illusion et sur le travail de mon esprit ».[1030]

Ainsi, dans cette lutte contre le vide, le corps de la marionnette fait entrer l'imagination du spectateur, dont le regard doit reconstruire pour combler ce vide :

> Pour nous approprier ce qui nous est donné à voir, pour comprendre les images qui nous troublent, il faudra nous rendre disponible pour tout reconstruire, à commencer par notre regard. Il faudra […] repartir de zéro alors que nous croyons avoir des acquis solides. Bref, il nous faudra construire un monde, alors que nous pensions assister à un spectacle.[1031]

Le masque demande la même transformation du regard, puisqu'il efface la mimique de l'acteur, l'inscrivant dans son environnement et en même temps anéantissant sa présence humaine. Le spectateur n'a que son imagination pour support, car le masque reflète tous les rayons de lumière, « soit tous les regards » (DITT, I, p. 408).

Le décor jarryque se réfère au théâtre dans son sens le plus rudimentaire, le plus primitif, le plus populaire et, en même temps, il fait appel au regard pénétrant du spectateur, « fasciné par ce qu'il voit mais d'avantage par ce qu'il ne voit pas ».[1032] L'espace du castelet permet à chacun de créer

---

[1028] Brunella Eruli, « Ruptures d'échelle », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 4, « Des corps dans l'espace », 1991, p. 11.
[1029] B. Eruli, « Ruptures d'échelle », *loc. cit.*, p. 11.
[1030] A.-Ch. Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, *op. cit.*, p. 35.
[1031] B. Eruli, « Ruptures d'échelle », *loc. cit.*, p. 11.
[1032] Stéphanie Lefort, *Marionnettes : le corps à l'ouvrage*, Bernin, A la croisée, 2007, p. 83.

un monde « qui devient sa propre création mentale », un monde qui se constitue entre le regard actif du spectateur et l'objet aveugle de ce regard qu'est la marionnette, ou, dans le cas de Jarry, l'acteur enfermé dans un masque.[1033] Le spectateur jarryque est un spectateur de théâtre de marionnettes qui, se basant sur quelques points d'appui, « reconstruit un monde qui devient sa propre création mentale. C'est le vide interne du castelet qui devient cosmos ».[1034]

Une théâtralité mise à nu

L'esthétique jarryque du décor est marquée par une théâtralité profonde. Tout d'abord, les écriteaux : pour guider la lecture du décor, Jarry fait appel aux écriteaux, qui indiquent le changement de lieu, et peuvent soit attirer l'attention sur une partie spécifique du blason, soit servir de support à l'imagination du spectateur. Jarry ajoute qu'il est « certain de la supériorité "suggestive" de la pancarte écrite sur le décor » (C, I, p. 1043). De plus, les écriteaux transforment l'acteur qui les apporte en un rouage à part entière de la machinerie théâtrale. En un sens c'est une évolution du principe selon lequel « [la] voix de Chœur est celle des décors », proposé dans *Haldernablou* (MSM, Ha, I, p. 214).

De plus, l'utilisation de l'envers du décor fait écho aux coulisses, l'espace caché de la fabrication du spectacle. L'espace scénique devient ainsi un espace ambigu, à la fois une scène et son envers. C'est un espace rudimentaire, qui oscille entre présence et absence, entre théâtre au sens d'illusion et théâtre au sens architectural et matériel. Cette ambivalence le rapproche du castelet, dans lequel le marionnettiste doit

> maîtriser deux espaces contigus en simultanéité : un espace réel qui est celui d'où se pratique la manipulation, et un espace virtuel qui est celui où sont présentées les marionnettes et leurs actions. Le premier est un espace idéal, libre où tout semble possible. Cette scénographie originale par rapport au théâtre s'est condensée dans la notion de castelet.[1035]

Être en même temps l'espace réel et l'espace mental, c'est ce qui distingue l'espace scénique jarryque de son équivalent naturaliste, qui « imite au maximum le monde qu'il dépeint » (au point d'apporter sur la scène les éléments du monde réel, des tranches de viande jusqu'aux meubles),

---

1033 Dominique Houdart, « Poétique et grammaire », in Evelyne Lecucq (dir.), *Les Fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Paris, THEMAA/ éditions THEATRALES, 2003, p. 11.
1034 D. Houdart, « Poétique et grammaire », *loc. cit.*, p. 11.
1035 Pierre Blaise, « Un "théâtre d'art" de marionnettistes », in E. Lecucq (dir.) *Les Fondamentaux de la manipulation*, *loc. cit.*, pp. 52-53.

mais aussi de son équivalent symboliste, qui « dématérialise le lieu, le stylise en univers subjectif ou onirique soumis à une logique différente ».[1036]

Jacques Robichez, comme Denis Bablet plus tard, s'intéresse à la contradiction fondamentale du langage scénique proposé par Jarry : d'une part, il cherche à libérer la scène de toute matérialité ; d'autre part, il demande des écriteaux et des accessoires qui tirent le spectateur vers la scène théâtrale dans toute sa présence. Comment peut-on expliquer cette contradiction ? La proposition de Robichez, développée par Bablet, nous paraît juste, mais insuffisante : Jarry voudrait détruire le théâtre. « Si l'on se contente de supprimer le décor, il se recrée dans l'esprit du spectateur. Il faut le nier, détruire la vraisemblance, fondement habituel du théâtre […] », explique Bablet.[1037] Cependant, pour Jarry, l'acte de destruction est toujours accompli par l'acte de création : les écriteaux et les accessoires suggèrent un retour au Théâtre.

La manipulation de l'espace est analogue à la transformation que vit le corps de l'acteur. Il refuse le théâtre artificiel, le langage scénique qui ne sait parler que la langue de l'illusion. On doit tout détruire pour retourner aux origines, pour découvrir le vrai théâtre. Pour cela, il faut augmenter jusqu'à l'absurde la présence du théâtre au théâtre, parce que c'est par la conscience de son inutilité qu'on peut atteindre les portes du théâtre de l'avenir et les franchir.

Le regard double

L'espace scénique jarryque est une page blanche qui se remplit selon l'imagination de spectateur. Contrairement à l'espace théâtral tridimensionnel traditionnel, Jarry propose un espace plat bidimensionnel, l'espace pictural. Les personnages passent « harmoniques sur ce champ de blason » (DITT, I, p. 407), comme des bêtes qui « volent sur les mares » (JN, I, p. 834). D'un côté, le jeu est frontal et le regard reste superficiel. De l'autre, la volonté que chaque spectateur pénètre « l'*endroit* qu'il veut » suggère une plongée dans un espace qui n'est pas l'espace physique de la scène.

Jarry cherche le regard double, celui qui observe du dehors et qui en même temps plonge dans l'espace imaginaire convoqué par la pauvreté du décor. C'est le « double-vision » de perception et d'imagination dont parle Steve Tillis au sujet de la marionnette, vue par le spectateur à la fois comme objet et comme être vivant :

[1036] Article « Espace », in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*, pp. 120, 122.
[1037] D. Bablet, *Esthétique générale du décor*, *op. cit.*, p. 166.

> *A constant tension exists within this double-vision created by the puppet: each of the puppet's aspects is inescapable and yet each contradicts the other. […] by creating a double-vision of perception and imagination, the puppet pleasurably challenges the audience's understanding of the relationship between objects and life.*[1038]

Dans cette perspective, Jarry dépasse le théâtre de son temps, car son but n'est ni la création de l'illusion de réalité, ni la reconstitution de la vérité sur la scène, ni l'évocation dans l'esprit du spectateur du monde poétique. Jarry cherche tout d'abord l'essence du théâtre et la trouve dans une esthétique très semblable à celle du castelet, qui ne cache pas sa présence rudimentaire et purement théâtrale, tout en créant un monde à partir de l'imagination du spectateur.

La proposition de Jarry, c'est le décor limité à l'essentiel : « Adoption d'un seul décor, ou mieux, d'un fond uni » (C, I, p. 1043). L'espace scénique doit se libérer de l'inutile, c'est-à-dire de tous les éléments qui le rendent artificiel et incohérent. Le décor représente « Nulle Part », car il ne cherche pas à représenter la réalité, mais à être le point de départ de l'imagination, nulle part ou partout (DAJ, I, p. 401). L'utilisation de l'envers de décor ou des écriteaux est semblable sur ce point à l'utilisation du masque ou du geste marionnettique, tous étant des objets théâtraux.

Ainsi la réforme théâtrale proposée par Jarry repose-t-elle sur la transformation de l'expérience du spectateur intelligent, dont le plaisir doit devenir « le plaisir actif de créer […] et de prévoir » (DITT, I, p. 406). Il cherche à transformer l'espace théâtral, qui est *le champ de l'interaction* entre le sujet et l'objet du regard, en espace actif.[1039] Le castelet traditionnel est ce qu'il y a de plus proche de son théâtre idéal, en ce qu'il constitue un espace rudimentaire réclamant du spectateur toute la puissance de son imagination et utilisant un langage simple basé sur les codes théâtraux. De plus, le castelet propose un espace théâtral agissant : « L'installation d'un castelet sur la place du village, attise les curiosités et crée l'attroupement. L'espace physique sur lequel il se pose devient un espace de sociabilité et d'échange, un espace public au sens politique du terme ».[1040]

[1038] S. Tillis, *Towards an Aesthetic of the Puppet*, *op. cit.*, pp. 64, 65.
[1039] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998, p. 189.
[1040] S. Lefort, *Marionnettes : le corps à l'ouvrage*, *op. cit.*, p. 45.

c. Mettre en lumière : Jarry sur l'éclairage au théâtre

Si au théâtre, selon les termes de Véronique Perruchon, « le trio espace, lumière et obscurité [constitue] de fait la matière de la scène »,[1041] dans le cas de Jarry, c'est le trio masque, lumière et ombre qui se trouve au cœur du modèle théâtral. Selon lui, c'est par le déplacement des ombres sur la surface du masque mis en lumière que « le caractère éternel du personnage » est évoqué (DITT, I, p. 407). Ce jeu de l'ombre et de la lumière suggère aussi la spatialité du masque. Ainsi, Jarry poursuit en un certain sens la réflexion sur la fonction dramatique de l'éclairage scénique lancée par André Antoine et continuée par les hommes de théâtre symbolistes. Cependant, alors qu'Antoine, comme on l'a vu, cherche à créer avec la lumière une vérité psychologique de la scène, alors que les symbolistes utilisent l'éclairage pour dévoiler l'outre-monde, Jarry ne prête à la lumière qu'une seule fonction : celle de coopérer avec le masque, c'est-à-dire avec le corps et non avec l'espace.

La réflexion sur l'éclairage constitue la partie la plus poétique du modèle théâtral jarryque, car elle se trouve en rapport direct avec le motif central de son œuvre littéraire, celui de la lumière libératrice de l'âme de la prison du masque-crâne. Ainsi par exemple, dans *Les Jours et les Nuits,* l'âme de Valens sort du masque sous la lumière d'une lampe et l'expérience cataleptique d'Emmanuel Dieu commence quand il s'endort « près de sa lampe » (AA, I, p. 921). Au théâtre, c'est le caractère éternel du personnage qui doit être libéré, en exposant le masque à la lumière et en déplaçant les ombres sur sa surface.

Cependant, le jeu de l'ombre et de la lumière a une fonction supplémentaire : celle d'accentuer l'artificialité du masque. Pour cela, Jarry choisit la rampe, la « singulière monstruosité de nos théâtres », comme l'appelle Appia.[1042] Ce dispositif, comme on l'a vu, éclaire les acteurs d'en bas, illuminant le visage humain en contreplongée : ce qui doit être en lumière est dans l'ombre, ce qui doit être dans l'ombre est éclairé. De plus, il dicte un jeu frontal, car chaque acteur veut se mettre en lumière. Alors que pour plusieurs des contemporains de Jarry, ces deux facteurs justifient de réclamer la suppression de la rampe, pour Jarry, ils déterminent le rôle essentiel de la rampe dans le mouvement de retour du théâtre à ses origines.

[1041] Véronique Perruchon, *Noir : lumière et théâtralité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 13.
[1042] A. Appia, *La Musique et la mise en scène (1892-1897)*, *op. cit.*, p. 58.

La lumière fait surgir le personnage

Chez Jarry, la lumière fait parler le masque, faisant surgir de lui le personnage : « Et si le caractère éternel du personnage est inclus au masque, il y a un moyen simple, parallèle au kaléidoscope et surtout au gyroscope, de *mettre en lumière*, un à un ou plusieurs ensembles, les moments accidentels » (DITT, I, p. 407). Mettre le masque en lumière, c'est le mettre à la fois en valeur et en jeu :

> Par de lents hochements de haut en bas et bas en haut et librations latérales, l'acteur déplace les ombres sur toute la surface de son masque. Et l'expérience prouve que les six positions principales (et autant pour le profil, qui sont moins nettes) suffisent à toutes les expressions. (DITT, I, p. 408)

La rencontre de la lumière avec le masque crée ainsi une nouvelle mimique : à la place des muscles faciaux, ce sont les zones d'ombre et de lumière qui jouent, modifiées par les mouvements de la tête. Le visage de l'acteur se transforme en écran de théâtre d'ombres, il devient un espace.

Déplaçant les ombres sur la surface du masque, l'acteur évoque le personnage. Le jeu de l'ombre et de la lumière anime le masque. Séparées l'une de l'autre, l'ombre et la lumière nous ramènent à la mort, accentuant l'artificialité du masque en tant que représentation figée de la vie. Pourtant, une fois mises en mouvement, elles transforment le masque en objet oscillant entre la vie et la mort, entre présence et absence. Sa surface devient liquide, l'âme du personnage sort du masque « comme un vase coule » (JN, I, p. 834).

Le lent déplacement des ombres sur la surface ajoute une dimension hiératique ou fantastique à la mise en scène. Il dicte au corps une immobilité presque totale : l'acteur ne peut plus agir, semble-t-il, qu'à travers le masque. Le corps devient un support qui permet au masque de rencontrer les rayons de lumière à un angle de 45 degrés : « La *rampe* éclaire l'acteur selon l'hypoténuse d'un triangle rectangle dont son corps est l'un des côtés de l'angle droit » (DITT, I, p. 408). Ainsi Jarry absorbe-t-il dans son esthétique théâtrale ce qui existe déjà : l'éclairage à contresens créé par la rampe. « Tous les grands plans verticaux du visage sont dans la demi-teinte, et les plans horizontaux plafonnants sont éclairés à vif ».[1043]

Si l'on applique la dichotomie jarryque de l'Être (continu) et du Vivre (discontinu) à sa réflexion sur la lumière théâtrale, on peut définir « le caractère éternel de personnage » comme l'Être qui ne

[1043] *Sic*. G. Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p. 241.

peut être évoqué que décomposé, c'est-à-dire à travers une série de « moments accidentels », donc à travers le Vivre. La lumière appelle donc le personnage à la vie, accentuant telle ou telle partie du masque. L'acteur, jouant avec les ombres et la lumière sur la surface du masque, évoque par l'accidentel le caractère éternel du personnage (DITT, I, p. 409). Le Vivre renforce la présence de l'Être.

Comme la marionnette, le masque, une fois mis en mouvement, oscille entre objet et être, entre vie et mort, entre présence et absence. Cependant, pour Jarry, la lumière ajoute à ce jeu une dimension de plus : avec elle le masque est positionné sur le seuil entre corps et espace.

Le masque comme espace (de projection)

La spatialité du masque, évoquée par la lumière, est double : en tant que support d'un jeu d'ombre et de lumière, c'est l'espace bidimensionnel d'un écran de projection ; en tant que surface de visage, c'est un espace tridimensionnel. La lumière se subjective, se transformant en *anologon* du regard.[1044] Mettre le masque en lumière accentue les reliefs de sa surface. Déplaçant les ombres sur la surface du masque, l'acteur le recrée comme un espace : « L'acteur suranné, masqué de fards peu proéminents, élève à une puissance chaque expression par les teintes et surtout les reliefs, puis à des cubes et exposants indéfinis par la LUMIÈRE » (DITT, I, p. 407). Le masque devient le centre du jeu. Même plus, il devient une deuxième scène, scène sur laquelle, par le jeu de l'ombre et de la lumière, « le caractère éternel du personnage » et son espace d'existence sont recréés (DITT, I, p. 407). Il se transforme en espace-écran.

On trouve dans cette réflexion l'écho de l'idée symboliste de la scène comme écran de projection. Ainsi, dans la mise en scène de *Pelléas et Mélisande,* le « tableau scénique se transforme […] en écran teinté, par la lumière, d'une atmosphère monochrome accentuant le caractère irréel et lointain de la scène ». Les « personnages apparaissent au spectateur sous la forme d'ombres lointaines, de silhouettes floues ». La mise en scène est donc le résultat de « la rencontre entre la lumière projetée des cintres et le dessin de figures incertaines occupant la scène derrière la toile ».[1045]

[1044] Nous reprenons ici avec une modification la formule de Gérard Dessons sur les rapports de la voix et la lumière dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck (G. Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 59).
[1045] Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image : les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, exposition au Musée provincial Félicien Rops, du 19 janvier au 13 avril 2008, Brasschaat, Pandora, 2008, pp. 209, 212.

Chez Jarry, le masque redouble la toile non peinte du décor. Espace codifié, le masque est lui aussi recréé par l'imagination du spectateur, dont le regard est matérialisé par le rayon de la lumière (DITT, I, p. 408). La lumière devient « l'un des fluides de l'imagination », si on reprend la formule de Charles Dullin.[1046] Pourtant, le masque n'absorbe pas les rayons-regards, mais les reflète. Le public « est distant par suite d'un moindre infini, pas assez pour qu'on ne puisse considérer tous les rayons reflétés par l'acteur (soit tous les regards) comme parallèles » (DITT, I, p. 408). Ainsi, le masque devient-il un espace d'échange entre l'acteur et le public, un espace théâtral par excellence, qui « ne saurait être défini à l'avance puisque [ceci] est largement imprévisible, il est instable puisque ce qui se passe entre le public et la scène est en perpétuelle évolution ».[1047]

Le masque est à la fois la surface extérieure et l'espace intérieur du crâne. Rappelons la célèbre formule de Jarry : « œuvre unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (MSM, I, p. 172). Le masque est un polyèdre qui reçoit et reflète la lumière, à la fois l'écran sur lequel une lanterne magique projette « toutes les œuvres possibles » et le phare argus qui projette la lumière.

Sur la scène symboliste, la fonction de la lumière est d'éliminer le corps matériel de l'acteur. Les danses de lumière créées par Loïe Fuller inventent un « corps lumière »,[1048] transformant son corps en quelque chose d'indéfinissable, un collage de formes, d'images, de rêves[1049]. Le modèle jarryque, quant à lui, accorde à la lumière un rôle plus complexe. Jarry ne cherche pas à éliminer le corps de l'acteur par une lumière diffuse qui le transforme en spectre ou en ombre apparaissant de nulle part et disparaissant dans l'obscurité de la scène. Son acteur est bien présent : il manipule le masque. Mais comme le marionnettiste, « il ne reste qu'une présence sans contours et presque impersonnelle, chaleur rayonnant d'une source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme ».[1050] Contrairement à ses contemporains, Jarry ne critique pas le narcissisme de l'acteur, mais l'utilise.

1046 Charles Dullin cité in article « Eclairage », in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*, p. 111.
1047 M.-M. Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre*, *op. cit.*, p.189.
1048 Claudia Palazzolo, « "L'art de la lumière" : sculptures, décors et ballets lumineux aux Expositions de Paris (1889-1931) », in Christine Hamon-Siréjols, Anne Surgers (dir.) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2003, p. 262.
1049 Loïe Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908, p. 59.
1050 H. Gouhier, « La marionnette », *loc. cit.*, p. 84.

Une théâtralité mise en lumière

Ce qui est singulier dans le modèle de Jarry, c'est qu'il propose une réforme du théâtre par le théâtre. On a déjà vu comment, par exemple, il utilise le masque pour libérer l'acteur d'un jeu artificiel. L'éclairage aussi reçoit chez lui une fonction autoréflexive. Sa fonction est double : créer le personnage et déconstruire la théâtralité artificielle.

La rampe devient ainsi l'un des éléments clés de son esthétique théâtrale, incarnant à la fois l'éclairage artificiel et le besoin qu'a l'acteur d'être vu. Sa caractéristique, éclairage par devant et d'en bas, répond à la recherche jarryque d'un contraste entre ombre et lumière. La rampe crée des ombres noires et nettes : « Les ombres qui se forment sont noires, sans reflet ».[1051] De plus, elle permet à chaque spectateur de voir « le masque personal d'une façon *égale* » (*Sic.* DITT, I, 408).

La rampe augmente donc la présence du théâtre. De plus, tandis que ses détracteurs veulent la supprimer parce qu'elle coupe la salle de la scène, et que les symbolistes plongent ces deux espaces dans l'obscurité pour faire entrer le public dans le monde de l'esprit, Jarry inclut la salle dans l'espace éclairé par la rampe, cette dernière se trouvant métaphoriquement derrière le public :

> Et la rampe étant une série de points lumineux, c'est-à-dire une ligne s'étendant indéfiniment, par rapport à l'étroitesse de la face de l'acteur, à droite et à gauche de l'intersection de son plan, on doit la considérer comme un seul point éclairant, situé à une distance indéfinie, comme si elle était *derrière* le public. (DITT, I, p. 408)

Le public, comme cela a déjà été évoqué, devient, par analogie, la source de la lumière et participe ainsi activement à la mise en scène. Jarry élargit l'espace scénique, le fusionnant avec l'espace théâtral. Autrement dit, en transformant la rampe en *anologon* de public, il élimine la distinction entre l'espace-contenant de la représentation et l'espace de l'interaction entre sujets et objets du regard.

Mettre le masque en lumière, c'est aussi mettre en valeur sa dimension théâtrale. Comme l'envers du décor, le jeu de lumière sur la surface du masque ouvre un espace libre pour l'imagination, mais accentue aussi la présence du théâtre, attire l'attention vers elle, la détruit en la rendant presque palpable.

[1051] G. Moynet, *Trucs et décors*, *op. cit.*, p. 241.

La fonction de la lumière est ainsi double : elle accentue à la fois la théâtralité artificielle et crée une atmosphère non-réaliste, presque une hallucination, qui permet au public de générer un monde par sa propre imagination. La lumière, comme le décor et l'acteur, doit rendre le spectateur plus actif. Déplaçant les ombres sur sa surface, l'acteur met en mouvement le regard du spectateur, qui plonge dans les champs noirs et est mis au rebut par les parties éclairées. Mais le noir lui-même suppose un choix entre la profondeur et la surface :

> En tant que non-image il est nié dans son existence propre et se définit par rapport à la lumière ; mais en tant qu'image, il est en soi une réalité et une représentation. […] Le noir est tranché : il est une image ouverte ou une non-image. C'est un choix entre la profondeur ou la surface, l'incarnation ou l'imitation, le noir ouvert ou le noir fermé. Le noir-image est celui qui s'ouvre au spectateur, celui qui invite à dépasser le visible pour entrer dans les profondeurs du visuel.[1052]

La fonction de la lumière est de générer l'ombre, le noir. C'est par cette ombre que le dialogue du masque et du spectateur s'élabore. Une scène obscure crée seulement une imitation de l'espace mental. Le noir net du masque déplacé sur sa surface permet de plonger dans une autre réalité, dont le masque est l'écho.

Mettre le masque en lumière, c'est inviter le public au dialogue. Un dialogue métaphorique d'une part (le rayon lumineux étant l'équivalent du regard qui rencontre le masque et est reflété par lui) et physique d'autre part, puisque le masque mis en lumière excite l'imagination du spectateur. La lumière, imaginée par Jarry, connecte le public et l'acteur, fait du personnage une création à deux, de l'imagination du spectateur et du mouvement de l'acteur.

On entend dans ces idées un écho du théâtre de marionnettes, où la figure du personnage est reconstruite à partir de la rencontre entre la marionnette et son manipulateur. La réflexion sur la lumière théâtrale démontre que, pour Jarry, le masque est un *anologon* de marionnette : n'ayant pas d'expérience de jeu avec masque, il lui applique l'esthétique de Guignol. Pourtant, par le collage et le décalage des ombres sur sa surface, le contraste noir/blanc, Jarry cherche aussi, semble-t-il, à évoquer l'image d'une page écrite. La question de la lumière lie ainsi deux pratiques de Jarry, celle de l'homme de théâtre et celle de l'homme de lettres.

[1052] V. Perruchon, *Noir : lumière et théâtralité*, *op. cit.*, p. 233.

***

Vivre c'est le carnaval de l'Être.[1053]

« En juin 1896, Jarry devient l'homme à tout faire du théâtre », écrit Philippe Cathé, à propos de la période où Jarry commence à travailler officiellement au Théâtre de l'Œuvre.[1054] Mais c'est plutôt en décembre 1896 que Jarry achève, avec la mise en scène d'*Ubu roi,* une formation théâtrale commencée au lycée de Rennes, continuée à l'Œuvre, jusqu'à la publication de l'article programmatique « De l'inutilité du théâtre au théâtre » et sa participation dans *Peer Gynt*.

A cette époque, Jarry est tout d'abord formé comme manipulateur de marionnettes, ce qui va influencer son esthétique théâtrale. Il ne cherche pas à sculpter son acteur de nouveau, mais lui propose « de jouer [enfermé] dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes », lui donnant ainsi une double fonction, à la fois marionnette et marionnettiste (DAJ, I, p. 400). C'est bien là la différence entre lui et les symbolistes. Il ne demande pas, selon les termes de Bauer, à ce que « la pièce [soit jouée] par de gigantesques marionnettes humaines »,[1055] car son but est l'expérience de l'échange entre la marionnette et son manipulateur, un jeu à deux, qu'il vit comme un marionnettiste. Gémier essaya de copier certaines des idées de Jarry, sans comprendre l'essentiel : Jarry ne voulait pas transformer un homme vivant en marionnette, mais chercha toujours l'homme à l'intérieur de la marionnette.

Le masque, dont le concept se trouve au centre du modèle de jeu évoqué par Jarry, devient un *analogon* de la tête de marionnette. Tous deux sont le centre de gravitation du corps du personnage. Ainsi, le masque déséquilibre l'acteur, l'obligeant à retrouver son corps. De plus, comme la marionnette, le masque impose à l'acteur de jouer à travers l'objet, par l'objet.

> Traversé de voix et de gestes qu'il [le manipulateur] fait glisser hors de lui, mesurant son jeu pour que celui de l'interprète artificiel qu'il anime ou auquel il donne la réplique ait le maximum d'efficacité, il occupe au moins temporairement le pôle affaibli de l'expressivité […].[1056]

D'ailleurs, cet objet, marionnette ou masque, libère le corps, ou plus exactement libère le manipulateur de son corps, lui faisant « exprimer la partie de lui-même qui ne lui paraît pas

[1053] Alfred Jarry, « Être et Vivre », I, *loc. cit.*, p. 341.
[1054] Philippe Cathé, « Les théâtres du Père Ubu », in *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, *loc. cit.*, p. 98.
[1055] H. Bauer, « Chronique. Ubu Roi », *loc. cit.*
[1056] Didier Plassard, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 20, *loc. cit.*, p. 15.

représentable autrement ».[1057] C'est sur ce point que la réflexion de Jarry se rapproche du projet initial (1905) de Craig : priver l'acteur « des instruments ordinaires de son expressivité » pour qu'il « dessine, sous le contrôle absolu de son intelligence, les symboles successifs du drame ».[1058]

Le masque, comme la marionnette, transforme non seulement le corps, mais aussi la voix, qu'il coupe de son origine, la plaçant dans un espace autre et renforçant ainsi l'oscillation de l'acteur entre présence et absence. Jarry souhaite ainsi que l'acteur soit placé sur un seuil à la fois existentiel, entre homme et marionnette, et métaphysique, entre vie et mort. Comme Maurice Maeterlinck et Gordon Craig, Jarry voit dans ce seuil un point de départ du renouvellement du théâtre.

Pourtant, le projet de Jarry se distingue par son appel au geste de la marionnette populaire. Contrairement à Maeterlinck et à Craig, il ne cherche pas à éviter l'élément accidentel, bien au contraire : « A travers tous ces accidents subsiste l'expression substantielle, et dans maintes scènes le plus beau est l'impassibilité du masque un, épandant les paroles hilarantes ou graves » (DITT, I, p. 409). Jarry met en relief « la valeur tragi-comique » de la collision entre objet mort et apparence de vie, entre acteur et masque. Son « acteur qui joue marionnette » n'est pas une figure hiératique sortie du temple, mais un collage, qui « joue sur la dissonance », « [dévoilant] le bluff de sens ».[1059] Le jeu de l'ombre et de la lumière sur la surface du masque met en évidence les « boursouflures, décalages, espaces blancs », soulignant ainsi « l'origine hétéroclite, la qualité disparate du matériel ».[1060]

Le même principe dicte le choix esthétique dans le cas du décor. A la fois suggéré et matériel, blason et envers du décor, espace scénique et espace dramatique, celui-ci s'inscrit dans le même jeu de rupture et de contraste. Jarry ne souhaite pas représenter un milieu, comme le décor naturaliste, ni envoyer le spectateur vers l'outre-monde. La seule vie qu'il représente est la vie de l'objet théâtral. Comme les autres éléments-clés du modèle de théâtre jarryque (masque, marionnette, rampe), le décor entre dans la catégorie du matériau théâtral. Il n'existe qu'à l'intérieur du monde de théâtre.

Cette matérialité théâtrale, qui sert au théâtre institutionnel pour créer une illusion de vie, et que le carrefour naturalo-symboliste essaie d'effacer au nom de la vérité, devient pour Jarry une

---

[1057] Brunella Eruli, « Ubu et l'homme à la tête de bois », *Puck : la marionnette et les autres arts,* n. 1, « L'Avant-garde et la marionnette », 1988, p. 9.
[1058] D. Plassard, *L'Acteur en effigie*, *op. cit.*, p. 49-50.
[1059] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 52.
[1060] B. Eruli, *idem.*

pratique de retour au théâtre d'un côté et à l'humain de l'autre. Puisque l'acteur n'est pour lui ni un tribun, ni un monstre sacré, ni un instrument, ni un intrus, il est tout d'abord « l'homme intérieur » de la marionnette. Il est cette présence parfois grotesque du manipulateur d'un Guignol.

La définition de la théâtralité donnée par Michel Corvin est ce qui résume le mieux le projet de Jarry : « […] la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas), et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle à la fois une marque, un manque et un masque ».[1061]

[1061] M. Corvin, « Théâtralité. Post-scriptum », *loc. cit.*, p. 884.

Jean Jullien, qui dirigea entre 1889 et 1890 la revue *Art et critique*, aurait voulu voir s'établir une synthèse entre le symbolisme et le naturalisme : « […] le théâtre idéaliste doit vivre à côté du théâtre vrai, en attendant qu'un Maître les affronte tous deux ».[1062] Il semble que, dans une certaine mesure, ce Maître ait été trouvé le 10 décembre 1896, quand Ubu prononce pour la première fois son célèbre « Merdre ! ». Cinq ans plus tôt, Rachilde écrit : « Le mot de Cambronne [est] la plus haute expression de l'art naturaliste… ».[1063] Alfred Jarry, selon Georges Lerminier, « en ajoutant un *r* génial à la deuxième syllabe de ce mot et en le faisant proférer par son père Ubu […], lui donnera ses lettres de noblesse en poésie ».[1064] Ainsi le « merdre » jarryque devient-il un point de collision, mais aussi de synthèse entre les deux courants esthétiques principaux de la fin du 19e siècle. Son inventeur, quant à lui, devient un Maître du carrefour « naturalo-symboliste ».

Simultanément, le père Ubu devient un maître du carrefour de deux mouvements, populaire et littéraire, qui caractérisent le théâtre de marionnettes de la deuxième moitié du 19e siècle. Maurice Beaubourg postule que « l'entrée d'Ubu sur le théâtre de Guignol, [constitue] pour ce théâtre une révolution ».[1065] Sous la plume de Beaubourg, Ubu, successeur direct de Guignol, se dessine comme un nouveau « lieu de mémoire » national jadis attribué par Magnin à Polichinelle :

> […] Ubu entre au théâtre purement français, puisque lyonnais d'origine, de guignols et de poupées, maniées par la main introduite à l'intérieur ; et non sur la scène plutôt italienne des polichinelles ordinaires, pantins et marionnettes, avec agencement des fils à la tête, aux mains et aux pieds !
>
> Il faut donc savoir le plus grand gré à Alfred Jarry, d'avoir ainsi modernisé et naturalisé Polichinelle, et de l'avoir ramené sous la forme de l'étonnant Ubu, type essentiellement français ![1066]

[1062] Jean Jullien, *Théâtre vivant. Théorie critique,* t. 2, Paris, Tresse & Stock, 1895, p. 149.
[1063] Rachilde, « De la fondation du Théâtre d'Art », in *Le Théâtre d'Art*, 21 mai 1891, BnF, département Réserve des livres rares, RES G-Z-244, p. 12. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051564h.item
[1064] G. Lerminier, « Le théâtre français », *loc. cit.*, p. 1093.
[1065] M. Beaubourg, « Critique des théâtres. "Ubu roi" aux Quat'Z-Arts », *loc. cit.*, p. 1030.
[1066] M. Beaubourg, *idem*.

Beaubourg, qui écrit ces lignes en 1901, n'a évidemment pas vu Ubu au Théâtre des Pantins. Toutefois, il est vrai que l'Ubu de Jarry tient plus de la marionnette à gaine que de la marionnette à fils. Il est vrai également que le modèle de jeu de l'acteur est construit par Jarry à partir du geste de la marionnette à gaine.

Jarry amène le théâtre vers l'essentiel, l'ossature, le masque, la marionnette, l'envers du décor. La mise en scène est construite par un combat contre le vide : la scène est vidée de la présence humaine, mais aussi de la présence spectaculaire du décor. Le regard-rayon se promène sur la surface du masque, reconstruisant l'effigie du personnage. Le spectateur convoque, à partir du vide, « une représentation pleine », selon la formule d'Henri Bergson.[1067]

Sur ce point, Jarry se rapproche de l'esthétique théâtrale naturalo-symboliste, qui développe ce qu'Arnaud Rykner appelle « la mise en scène du regard ».[1068] Rykner l'analyse par la dichotomie visible/invisible :

> Plus on montre, moins on voit. Et l'on s'aperçoit, dès lors, que sur ce plan le naturalisme ne fonctionne guère différemment du symbolisme : il articule visible et invisible en un dispositif. Ainsi le visible que traque le regard expérimental n'est-il pas une fin en soi, un tout homogène et autonome. Il se révèle n'être qu'un écran derrière lequel s'agitent et se présent des ombres incertains.[1069]

Pour Jarry, l'invisible comme le visible sont moins liés à la réalité dramatique qu'au mécanisme scénique. La mise en scène est une mise en évidence de la colle, de la fabrique, du fait qu'il y a quelqu'un sous le masque (ou à l'intérieur de la marionnette), qui la manipule. Car « chaque particulier est l'éternel avec quelque épiderme de masque, et que j'aime mieux l'artiste qui, au lieu d'éternel abstrait offert, se contente d'accentuer – si peu - l'éternel âme[1070] versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence » (F, I, p. 1026).

Dans son cas, la mise en scène, voire la mise en masque, ou la mise en lumière, évoque la question de la présence : « Qui est là ? Qui est le manipulateur ? ». Et, comme on le verra, Jarry va bien plus loin, transformant cette question en un mécanisme autoréflexif qui place toute son œuvre sous le signe du théâtre.

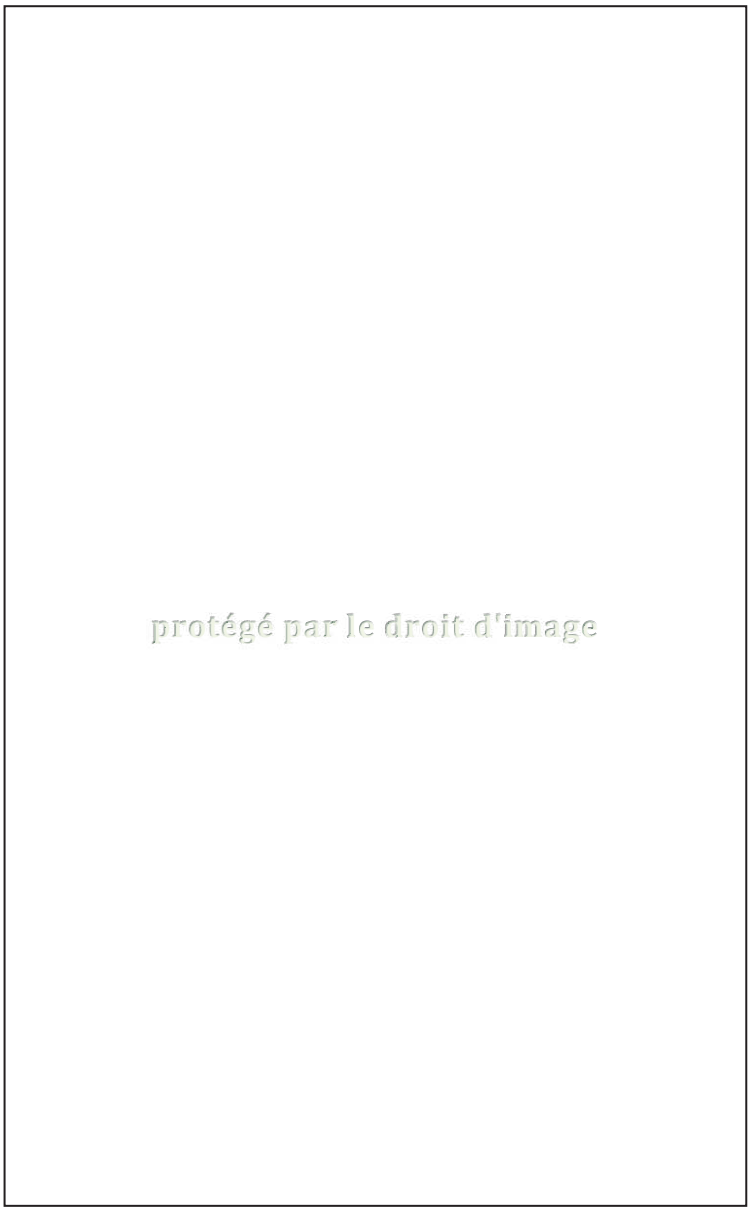
1067 Dans son livre *L'Évolution créatrice* (1907), Bergson démontre qu'on ne peut pas imaginer le « néant » : « *la représentation du vide est toujours une représentation pleine, qui se résout à l'analyse en deux éléments positifs ; l'idée, distincte ou confuse, d'une substitution, et le sentiment, éprouvé ou imaginé, d'un désir ou d'un regret* » (*Sic.* Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 283).

1068 A. Rykner, « Changement d'optique », *loc. cit.*, p. 193.

1069 A. Rykner, *idem.*

1070 *Sic.* Comme l'explique Michel Arrivé, Jarry se réfère ici à l'« âme » au masculin pour se conformer à l'étymologie latine (*animus*) de ce mot (Note de Michel Arrivé, in A. Jarry, *Œuvres complètes*, I, *loc. cit.*, p. 1275).

SECONDE PARTIE : UNE QUETE DU SPECTACULAIRE. VERS LA SCENE PATAPHYSIQUE



Alfred Jarry, [Le marionnettiste-hypnotiseur]

L'Esprit de Dieu était au-dessus des eaux…[1071]

Lire Jarry, c'est accéder à un spectacle unique.[1072]

Dans ses souvenirs sur Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire écrit : « Ses moindres actions, ses gamineries, tout cela, c'était de la littérature ».[1073] Henri Béhar répond indirectement à ces mots du poète quand il dit que Jarry « s'est fait lui-même homme-théâtre » :

> Il est entré dans le champ de vision du spectateur parce que le théâtre, tel qu'il se pratiquait sur la scène parisienne, lui semblait figé, notoirement insuffisant. Il lui opposait le théâtre des rues [...], se donnant lui-même en exemple. Ce faisant, il montrait qu'on pouvait absolument surmonter l'opposition sociale entre le théâtre et la vie en se faisant soi-même, plus qu'accessoiriste, acteur de sa propre vie.[1074]

La littérature, le théâtre, la vie : pour Jarry, ces trois éléments se confondent. Il pense la littérature à partir du théâtre, interroge le théâtre à travers la vie, interprète la vie depuis une perspective littéraire et vice versa. Dans son cas, il est donc impossible de dire où finit l'un et où commence l'autre.[1075]

Les trois mondes se réunissent sous le signe du regard, à la fois le regard unique que porte l'artiste sur le monde et le regard que porte le monde sur l'artiste. Le regard noue « la relation entre

---

[1071] A. Jarry, *L'Amour absolu*, I, p. 956.
[1072] Sylvain-Christian David, *Alfred Jarry et les secrets des origines*, Paris, Puf, 2003, p. 1.
[1073] Guillaume, Apollinaire « Feu Alfred Jarry » [Novembre 1909], *Œuvres en prose complètes*, v. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décandin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1042. [Novembre 1909]
[1074] Henri Béhar, « Jarry et les arts de la rue », in H. Béhar, J. Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, *loc. cit.*, p. 222.
[1075] Il est donc impossible, à notre avis, de faire une distinction entre Jarry « homme-théâtre » et Jarry « homme-livre » comme le fait, par exemple, Jean-Louis Cornille (Jean-Louis Cornille, *L'Œuvre possible d'Alfred Jarry*, Toronto, Paratexte, 2003, pp 3-4).

l'auteur et le lecteur »[1076] et la place dans un contexte spectaculaire. Dans son article « "T'en as, un œil" et "m'as-tu-vu ?" » (1903), Jarry établit un rapport entre l'œil et le monde du théâtre : « La fonction créant l'organe, voici comment l'organe de la vision est né dans le monde des théâtres » (ChV[1077], II, p. 524). Ainsi, Guy Ducrey souligne, à propos de *Messaline*, que la pantomime antique sert à Jarry comme « enjeu d'une réflexion […] sur le regard ».[1078]

Créant ainsi son œuvre littéraire sous le signe de l'œil regardant, Jarry établit aussi une théâtralité interne à l'œuvre.[1079] Il génère ce qu'on peut appeler une littérature spectaculaire, littérature qui transforme consciemment l'écriture (et la lecture) en performance théâtrale. Ainsi se pose le problème : comment analyser une telle œuvre ? Comment traiter une œuvre qui se trouve au carrefour de deux approches a priori opposées : l'approche littéraire, qui se concentre sur le texte, et l'approche spectaculaire, pour laquelle le comédien « est la chair du spectacle, le plaisir de spectateur [...] la présence même »[1080] ?

Les précurseurs : Lautréamont et Arthur Rimbaud

Même s'il s'agit d'un modèle d'écriture singulier, Jarry n'est pas son premier ni son seul inventeur. Il a des précurseurs : le comte de Lautréamont (Isidore-Lucien Ducasse) et Arthur Rimbaud. Les trois hommes ne se rencontrent que dans l'univers virtuel de la littérature : la première année de Jarry à Paris, entre 1891 et 1892, est marquée par les rééditions des œuvres de Lautréamont et de Rimbaud.[1081] Les deux poètes influencent profondément Jarry,[1082] qui comme ses précurseurs « recrée pour son usage un univers individuel [...] dont il est le dieu – ou le magicien

---

[1076] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 207.
[1077] « "T'en as, un œil" et "m'as-tu-vu ?" », *Le Canard sauvage*, 11-17 octobre 1903.
[1078] G. Ducrey, « Retours romanesques du mime antique autour de 1900 », *loc. cit.*, p. 226.
[1079] Etymologiquement, le terme « théâtre » dérive du mot grec *theatron*, « le lieu d'où l'on voit » ou « le lieu pour voir » ; et le mot spectacle du verbe latin *spectare*, « regarder avec attention », et du mot *spectaculum*, « tout ce qui attire le regard ».
[1080] A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur, loc. cit.*, p. 165.
[1081] A la fin de 1890, grâce à Remy de Gourmont, et à l'éditeur Léon Genonceaux, la nouvelle édition des *Chants de Maldoror* paraît. De plus, les extraits des *Poésies* de Lautréamont, découvertes par Remy de Gourmont, sont publiés dès février 1891 dans le *Mercure de France*. Le recueil des poésies d'Arthur Rimbaud, le *Reliquaire*, paraît en 1891 avec une préface de Rodolphe Darzens. En 1892, *Illuminations* et *Une saison en enfer* sont publiés chez L. Vanier avec une notice de Paul Verlaine.
[1082] Surtout Lautréamont, dont Jarry découvre l'œuvre, selon Besnier, vers la fin de 1893 (P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 82). Pour l'analyse des rapports entre Jarry et Lautréamont, voir : S.-Ch. David, *Alfred Jarry et les secrets des origines* (Paris, Puf, 2003) et Maurice Saillet, *Les Inventeurs de Maldoror* (Cognac, Le temps qu'il fait, 1992, pp. 63-68). Quant à Rimbaud, « [si] pour Jarry, [il] n'a pas la même importance que Lautréamont, il s'y réfère aussi comme à une figure essentielle du champ poétique » (P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 82 ; voir également pp. 94, 326, 397). Notons aussi que les deux poètes apparaissent dans la liste des livres pairs du docteur Faustroll : « De Lautréamont, le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, qui disparaissait à l'horizon. […] De Rimbaud, les glaçons jetés par le vent de Dieux aux mares » (GODF, I, p. 666). Sur ce sujet voir : Ben Fisher, *The Pataphysician's Library : An exploration of Alfred Jarry's* livres pairs, Liverpool University Press, 2000, pp. 74-75 (Lautréamont) et pp. 109-111 (Rimbaud) ; P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 1990, pp. 124-126 (Lautréamont) et pp. 153-155 (Rimbaud).

démonique ».[1083]

C'est sur ce point de la maîtrise que se rencontrent l'écriture et le théâtre chez les trois poètes. Par l'acte de l'écriture, l'auteur se met en scène. Il devient comédien, dans le sens que donne Anne Ubersfeld à l'art de ce dernier : « à la fois, il est dans la fiction […], à la fois il est dehors ».[1084] Ainsi Rimbaud écrit-il dans sa lettre du « Voyant » : « […] j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ».[1085]

Les textes évoquent les dispositifs variés qui bornent l'horizon scénique : tréteaux, décors, amphithéâtre. Lautréamont et Rimbaud, tout comme Jarry, sont fascinés par le théâtre, en particulier par le spectacle forain : fantasmagories, lanterne magique, saltimbanques, marionnettes apparaissent au fil de leurs textes. Pourtant, comme le souligne Gerald Macklin au sujet de Rimbaud, « *theatrical awareness goes much deeper than a mere selection of terminology borrowed from the stage […] it is an intrinsic part of his imaginative process* ».[1086] On peut dire la même chose de Lautréamont et de Jarry. L'acte d'écriture se représente comme une fantasmagorie, une hallucination. Il crée une fausse profondeur, qui est en vérité un décor théâtral derrière lequel il n'y a rien. Le sens se brise à chaque instant pour se construire à nouveau. L'œuvre est à la fois un espace spectaculaire, le lieu où l'acteur joue devant le public, et un labyrinthe, le lieu « où le monstre dévorant se tapit, piège qui l'enferme et qui me retient ».[1087]

« Si j'existe, je ne suis pas un autre » : le théâtre Maldoror

Le mouvement central des *Chants de Maldoror* de Lautréamont est marqué par une recherche du lien avec l'autre. Ainsi, dans la strophe 13 du chant deuxième, le narrateur/auteur/Maldoror décrit ses tentatives pour trouver « une âme qui [lui] ressemblât ».[1088] Très vite, le récit se transforme en « spectacle gracieux » auquel participent le narrateur et le « navire en détresse » qui « tire des coups de canon d'alarme ; mais […] sombre avec lenteur… ».[1089] Le « je » du narrateur

[1083] Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 564.
[1084] A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, *op. cit.*, p. 169.
[1085] Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », in *Œuvres complètes*, Paris, GF Flammarion, 2010, p. 95.
[1086] Gerald Macklin, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *Forum for Modern Language Studies*, 23 (1987), p. 148.
[1087] Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Klincksieck, 2004, p. 410.
[1088] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Librairie Générale Française, 2001, p. 175.
[1089] Lautréamont, *ibid.*, p. 177.

connaît une métamorphose du spectateur en acteur. D'abord, le narrateur est un témoin, qui cherche à sentir la souffrance des victimes du naufrage :

> Chaque quart d'heure, quand un coup de vent, plus fort que les autres, rendant ses accents lugubres à travers le cri des pétrels effarés, disloquait le navire dans un craquement longitudinal, et augmentait les plaintes de ceux qui allaient être offerts en holocauste à la mort, je m'enfonçais dans la joue la pointe aiguë d'un fer, et je pensais secrètement : « Ils souffrent davantage ! »[1090]

Plus tard, il prend son fusil pour empêcher ceux qui essaient de se sauver de le faire. Si dans le cas de la « pointe aiguë d'un fer », l'identification avec l'autre se fait par un acte de violence contre son propre corps, le narrateur pénètre ici physiquement le corps de l'autre, mais toujours dans une distance avec lui.

Avant que le narrateur entre en scène, il devient à nouveau « le spectateur, placé sur le rivage »[1091], qui suit cette fois la bataille de la femelle requin avec les trois requins. Une fois encore, il intervient dans le spectacle en tuant avec son fusil l'un des requins, mais cette fois, il ne s'arrête pas là et se jette dans l'eau, se mêlant « comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée ».[1092] La scène se conclut par une réunion entre deux monstres, le requin et l'homme : « J'étais en face de mon premier amour ! »[1093]

Dans cette strophe, comme dans le corps entier des *Chants,* le théâtre émerge comme un dispositif fantôme à travers les mots « spectacle », « scènes théâtrales », « acteur », « déguisement », « funambule » qui apparaissent au fil du texte. Ainsi, dans le chant cinquième, strophe 7, l'auteur/Maldoror invite le lecteur-spectateur à assister « aux scènes théâtrales qui [lui] paraissent dignes d'exciter une véritable attention de votre part ».[1094] Dans le chant sixième, partie VII, il remarque au sujet de Mervin et de sa future rencontre avec Maldoror : « Aucun bénéfice ne résultera pour lui de se mêler, comme principal acteur, à cette équivoque intrigue ».[1095]

Dans la strophe deuxième du chant premier, Lautréamont fait du requin une allégorie du lecteur :

> Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et

[1090] Lautréamont, *ibid.*, p. 178.
[1091] Lautréamont, *ibid.*, p. 182.
[1092] Lautréamont, *ibid.*, p. 181.
[1093] Lautréamont, *ibid.*, p.183.
[1094] Lautréamont, *ibid.*, p. 298.
[1095] Lautréamont, *ibid.*, p. 341.

> majestueusement, les rouges émanations ? Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Eternel ! Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens [...].[1096]

Ainsi, l'accouplement avec la femelle du requin à la fin de la scène de naufrage reçoit un niveau supplémentaire, métalittéraire, consistant en une réunion entre l'auteur et le lecteur. Tout au long des *Chants,* l'auteur cherche cette relation intime : « Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal »,[1097] demande-t-il, comprenant vite « qu'il est inutile d'insister ; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction ».[1098] La transformation par le narrateur (auteur) et par les requins (lecteurs) du navire et de ses passagères en « omelette sans œufs »[1099] ouvre la lecture à une autre interprétation de la scène : le navire est un proto-matériau duquel émerge l'œuvre littéraire. Le halo théâtral donne à ce processus un aspect spectaculaire. L'écriture devient une performance à la fois sexuelle et théâtrale, une création à deux.

Pourtant, comme le démontre Philipe Sollers, « l'introduction dans le texte de la fonction de lecture n'implique pas une relation du texte vers un lecteur extérieur mais au contraire la mise en évidence du mouvement perpétuel qui produit le texte et ses figurants (scripteur, lecteur) ».[1100] Le texte devient ainsi un système clos, un labyrinthe qui retient son monstre, l'auteur, « le minotaure de ses instincts pervers », selon les termes de Lautréamont.[1101]

Le monstre-acteur se manifeste par une présence active. Le texte est déchiré pour laisser entrer son créateur : « On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours ».[1102] Ainsi Lautréamont ouvre la strophe 6 du chant premier, dans laquelle le crime de Maldoror est décrit pour la première fois. Jean-Michel Olivier dit très justement que l'auteur des *Chants* « écrit avec son propre corps, sans même passer par la médiation d'une plume ».[1103] Ce corps crée avec ses griffes, ses yeux, ses dents, sa voix. L'espace n'a presque aucune importance, il est secondaire. Au premier plan se trouve le corps (ou plutôt sa représentation erratique), qui émerge çà et là dans le texte.

[1096] Lautréamont, *ibid.*, pp. 84-85.
[1097] Lautréamont, *ibid.*, p. 287.
[1098] Lautréamont, *ibid.*, p. 287.
[1099] Lautréamont, *ibid.*, p. 181.
[1100] Philippe Sollers, « La science de Lautréamont », *Critique*, octobre 1967, n. 245, p. 799.
[1101] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 310.
[1102] Lautréamont, *ibid.,* p. 89.
[1103] Jean-Michel Olivier, *Lautréamont le texte du vampire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p.129.

Le texte est un monstre qui égale son personnage principal, Maldoror, et au niveau supérieur, son auteur. Il est dégoûtant, abominable, doué parfois d'une rhétorique tellement affreuse qu'il est impossible de continuer la lecture. Pour autant, peut-on dire que le texte est laid ? Non, il est *beau comme*. Il est beau comme le jeune garçon Mervyn, dont Lautréamont compare la beauté à « la rétractilité des serres des oiseaux rapaces », à « l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure », à « la rencontre fortuite sur la table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ».[1104] Il est très probable que ce soit sous l'influence de Lautréamont que Jarry, enchanté par cette formule lautréamontienne[1105], a défini le monstre comme « toute originale inépuisable beauté » (Ym, I, p. 972).

Chez Lautréamont, comme chez Rimbaud, cette « originale inépuisable beauté » détermine la poétique au cœur de laquelle se trouve la métamorphose. Maurice Blanchot insiste, dans ce contexte de l'instabilité textuelle des *Chants,* sur le fait que l'« imminence d'un changement tel que les mots ne seraient plus des mots, ni les choses qu'ils signifient, ni cette signification, mais *autre* chose, une chose à jamais autre, est assez pressante pour que lire *Maldoror* ce soit, à force de l'attendre, déjà éprouver ce changement ».[1106]

La strophe deuxième du chant troisième des *Chants* évoque la figure de « la folle qui passe en dansant ».[1107] Elle est poursuivie par les enfants « à coups de pierre, comme si c'était un merle ».[1108] La dernière phrase, répétée à la fin de la strophe, inscrit les événements racontés dans le cadre de l'acte spectaculaire, la danse de la folle. Pourtant, Lautréamont ne donne pas une description de la danse, mais propose son équivalent écrit, un rouleau de papier que la folle « a laissé tomber de son sein ».[1109] Soulignons qu'elle ne le perd pas, mais le laisse tomber. La folle s'expose volontairement au regard.

Ainsi la danse de la folle est-elle mise en scène par un inconnu, qui ramasse le rouleau et le lit. Le manuscrit raconte l'histoire de la folle (écrite par qui ?), qu'on peut diviser en quatre étapes très détaillées par Lautréamont. Première étape : la naissance et l'enfance de la fille de la folle (« Je nourrissais de mon propre lait celle qui était plus que ma vie [...] je l'enlevais sur mon sein et

---

[1104] Lautréamont, « Les Chants de Maldoror », *op. cit.*, pp. 314-315. Sur le « beau comme » de Lautréamont, voir Hidechiro Tachibana, « Le "Beau comme" est-il comparaison ? Etude sur les procédés comparatifs dans *Les Chants de Maldoror* », in Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy (dir.), *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 15-22 juillet 1989, Presses universitaires de Valenciennes, 1990, pp 97-108.
[1105] Ainsi, *Les Gestes et opinions* retiennent de Lautréamont « le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, qui disparaissait à l'horizon » (GODF, I, p. 666).
[1106] Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Editions de minuit, 1963, p. 169.
[1107] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 200.
[1108] Lautréamont, *ibid.,* p. 200.
[1109] Lautréamont, *ibid.,* p. 201.

l'embrassais avec amour »[1110]). Deuxième étape : la séparation avec la mère. Troisième étape : la mort violente de la fille. Quatrième étape : l'enterrement de la fille et le chagrin de la mère. Le lecteur est séduit par l'équivalence entre l'écrivain et le parent : le texte séparé du sein de son créateur, comme un enfant du sein de sa mère, est violé par l'acte de lecture et revient déformé à son créateur. Mais n'oublions pas que tout au long des *Chants*, l'auteur s'identifie avec le tueur Maldoror. Lautréamont joue avec nous :

> A la fin de cette lecture, l'inconnu ne peut plus garder ses forces, et s'évanouit. Il reprend ses sens, et brûle le manuscrit. Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse (l'habitude émousse la mémoire !) ; et après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal. Il n'achètera pas de bouledogue !... Il ne conversera pas avec les bergers !... Il n'ira pas dormir à l'ombre des platanes !... Les enfants la poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle.[1111]

Cette présence anonyme est un monstre à plusieurs têtes. Celui-ci est le danseur et le sujet de la danse. Le jeu sur le masculin et le féminin évoque un androgyne. Ces enfants qui « la poursuivent à coups de pierre »[1112], qui poursuivent-ils ? La folle ? L'inconnu ? La fille ? Maldoror ?

La strophe septième du chant cinquième décrit le spectacle-cauchemar mis en mouvement par « une vieille araignée de la grande espèce ».[1113] L'araignée, comme une lanterne magique, montre à Maldoror ses crimes. Maldoror se voit, à la fois participant et observateur. Les deux regards, le sien et celui de l'araignée, se croisent dans ce sommeil hypnotique. A nouveau, il y a une invitation au spectacle, mais cette fois, c'est au lecteur de « ramasser » le récit :

> Si vous voulez ne pas perdre une seule parole de ce qu'elle va dire, faites abstraction des occupations étrangères qui obstruent le portique de votre esprit, et soyez, au moins, reconnaissant de l'intérêt que je vous porte, en faisant assister votre présence aux scènes théâtrales qui me paraissent dignes d'exciter une véritable attention de votre part ; car, qui m'empêcherait de garder, pour moi seul, les événements que je raconte ?[1114]

Le narrateur se présente ainsi comme acteur, celui qui est observé. Pourtant, dans le chant deuxième, il est celui qui avertit (le lecteur ? Maldoror ?) : « Il y a quelqu'un qui observe les moindres mouvements de ta coupable vie ; tu es enveloppé par les réseaux subtils de sa

[1110] Lautréamont, *ibid.,* pp. 201-202.
[1111] Lautréamont, *ibid.,* pp. 205-206.
[1112] Lautréamont, *ibid.,* p. 206.
[1113] Lautréamont, *ibid.*, p. 295.
[1114] Lautréamont, *ibid.*, p. 298.

perspicacité acharnée ».[1115] Lautréamont met ainsi en mouvement le mécanisme de l'échange de regards par lequel le spectaculaire est introduit dans les *Chants*.

L'utilisation du mot « quelqu'un » indique une présence incertaine, indéfinie. Dans le chant sixième, où Lautréamont évoque son œuvre comme un mécanisme métalittéraire parodique, il écrit, à propos de Maldoror :

> Il avait une faculté spéciale pour prendre des formes méconnaissables aux yeux exercés. Déguisements supérieurs, si je parle en artiste ![1116]

Par cette métamorphose infinie qui le distingue, Maldoror est un monstre. Il est l'incarnation d'une présence fantôme, qui oscille entre absence et présence. Une présence active, puisqu'elle est « la réalisation d'une fougue métamorphosante ».[1117] Et cette présence attaque.

On l'a dit, dans *Les Chants de Maldoror*, l'espace est secondaire, mais les critiques utilisent souvent des métaphores spatiales pour décrire le poème : c'est « un labyrinthe inextricable soigneusement préparé »[1118] selon Yojoro Ishii, une « cage qui menace toujours de se refermer »[1119] pour Olivier. Comme le montre la strophe quatrième du quatrième chant, Lautréamont voit son œuvre comme un corps-espace, un système collectif de vie, une symbiose texte-auteur :

> Assis sur un meuble informe, je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles. Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. Cependant mon cœur bat.[1120]

Ce cœur qui bat au centre d'un être immobile introduit un cœur qui bat derrière le texte. Lautréamont renforce cette idée dans le chant sixième, où il parle de sa mort :

> Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse ! » On gravera ces quelques mots touchants sur le marbre de ma tombe, et mes mânes seront satisfaits ! – Je continue ![1121]

Ce « je continue ! » final établit la vie de l'énonciateur. « Je continue ! », c'est le cri de la présence,

---

[1115] Lautréamont, *ibid.*, pp. 128-129.
[1116] Lautréamont, *ibid.*, p. 311.
[1117] Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1956, p. 21.
[1118] Yojiro Ishii, « La structure de l'énonciation dans les *Chants de Maldoror* de Lautréamont », in J.-P. Corsetti et S. Murphy (dir.), *Malédiction ou révolution poétique*, *loc. cit.*, p. 81.
[1119] J.-M. Olivier, *Lautréamont le texte du vampire*, *op. cit.*, p. 125.
[1120] Lautréamont, « Les Chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 243.
[1121] Lautréamont, *ibid.*, p. 344.

l'équivalent d'un « J'y suis ! ». Parler d'un *je* narrateur comme de quelqu'un qui était en vie et dont le labeur a été arrêté par la mort, pour ensuite déclarer « Je continue ! », c'est créer une pulsation qui témoigne d'une présence vivante derrière le texte : « Je suis vivant !/ Je suis mort/ Je suis vivant ! ». Gaston Bachelard dit, à propos des *Chants* : « Le vouloir-vivre est ici un vouloir attaquer ».[1122] La vie est liée à une monstruosité, qui est à son tour, par le mécanisme de métamorphose infinie qu'elle implique, liée au théâtre.

« J'ai seul la clef de cette parade sauvage » : le théâtre visionnaire d'Arthur Rimbaud

Pour Rimbaud, le théâtre est tout d'abord l'architecture, la structure : « L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux ».[1123] En tant que construction, il s'inscrit dans le paysage architectural d'une ville : « A l'idée de chercher des théâtres sur ce circus, je me réponds que les boutiques doivent contenir des drames assez sombres ? »[1124] L'espace textuel d'un poème, « peuplé de caractères froids et juxtaposés » selon la formule de Xavier Garnier, est lui aussi une structure, faite de mots, de signes, de ponctuation et d'espaces blancs.[1125] Gerald Macklin, développant l'idée de Nathaniel Wing selon laquelle la terminologie théâtrale utilisée dans *Illuminations* aurait « *a metalinguistic function* »[1126], montre que « *the poem becomes a 'parade' or performance where the artist comments on the form of his own discourse and the theatrical terminology refers to the poem itself as an event rather than merely to some external stage spectacle* ».[1127]

Rimbaud ne s'arrête pas à la construction de son théâtre – il pousse sa structure jusqu'à l'absurde : « Divisions, arêtes, intersections, cloisons, dressées, la scène se trouve presque bouchée par la prolifération insolite du décor ».[1128] Ce compartimentage, dans lequel Richard voit « une nouvelle forme d'anarchie »,[1129] est présenté dans l'espace textuel par la ponctuation, qui est « presque toujours plus dynamique que grammaticale »[1130]. « *No longer the deferential servant of words*, écrit Gerald Macklin, *punctuation in the* Illuminations *takes one unawares as it cuts shapes, moulds highs*

1122 G. Bachelard, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 10.
1123 A. Rimbaud, « Illuminations », *Œuvres complètes*, édition citée, p. 281.
1124 A. Rimbaud, *ibid.,* p. 273.
1125 Xavier Garnier, « La littérature et son espace de vie », Xavier Garnier, Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, PUV, 2006, p.18.
1126 Nathaniel Wing, cité in G. Macklin, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *loc. cit.*, p. 140.
1127 G. Macklin, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *loc. cit.*, p. 140.
1128 Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976 [1955], p. 305.
1129 J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, *idem*. Selon Suzanne Bernard, Rimbaud « fait de l'anarchie un principe esthétique » (S. Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.*, p. 177).
1130 Paul Lapeyre, cité in G. Macklin, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *loc. cit.*, p. 146.

and lows of intensity and signals structural transformation or fruition ».[1131] Le rôle de la ponctuation se fait donc dynamique et performatif. Le poème devient un monstre.

L'anarchie textuelle du poème renforce et est renforcée par son anarchie virtuelle. Car chaque théâtre est non seulement une construction architecturale, mais aussi le lieu de transformations magiques. Par sa scène, « nous accédons à l'imaginaire : sa disposition la situe hors de notre monde ».[1132] C'est ainsi qu'on peut souvent trouver, dans *Illuminations,* un paysage « représenté comme un décor de théâtre, où les différents plans sont disposés en hauteur, non en profondeur », par exemple « un lac qui monte ».[1133] Les personnages « se détachent sur une toile de fond », se transformant avec lui.[1134] Richard note le plaisir de la métamorphose chez Rimbaud : « Plaisir continu, qui se développe en une durée, et qui peut donc acquérir valeur théâtrale ».[1135]

L'auteur joue avec l'horizon herméneutique du lecteur.[1136] On erre dans l'espace labyrinthique des faux horizons de lecture, derrière lesquels se borne l'horizon scénique, artificiel par nature. On le voit clairement dans la troisième partie de « Enfance » (*Illuminations*) rimbaldienne :

> Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
> Il y a une horloge qui ne sonne pas.
> Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
> Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
> Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
> Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.[1137]

Ce bois est un labyrinthe logique. Le sens de chaque phrase est contredit par celui de la phrase suivante : un oiseau qui chante et « une horloge qui ne sonne pas », une fondrière sombre et des bêtes blanches qui y habitent, « une cathédrale qui descend » et « un lac qui monte », enfin « une petite voiture » qui est à la fois fixe et mobile. Rimbaud crée un espace où le mouvement est une illusion, renforçant ainsi la sensation d'un espace qui retient prisonnier.

Mais c'est aussi un espace artificiel. La lecture évoque un dispositif théâtral fantôme. L'oiseau dont le chant « vous arrête et vous fait rougir » peut aussi désigner une chanteuse de cabaret.

1131 G. Macklin, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *loc. cit.*, p. 146.
1132 René Etiemble, cité in S. Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.*, p. 193.
1133 S. Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.*, p. 193.
1134 J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p. 303.
1135 J.-P. Richard, *ibid.,* pp. 237-238.
1136 « A mesure qu'avance la lecture, et que se déplace le point de vue de lecteur, celui-ci intégrera dans son horizon un nombre croissant de perspectives, et de ce fait ne cessera de s'affiner et de s'enrichir » (Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, 1989, p. 255).
1137 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 258.

Quant à la « cathédrale qui descend » et au « lac qui monte », ne rappellent-ils pas les décors théâtraux ?[1138] Rimbaud joue avec ce fantôme, ajoutant « une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois ».[1139] Les comédiens sont situés sur le seuil entre deux espaces : ils n'appartiennent pas pleinement à celui du bois, mais plutôt à celui d'une scène, et pourtant ils se dessinent à travers la lisière. Avec eux, le bois et le théâtre échangent leurs places : le bois devient un dispositif théâtral fantôme. Un nouvel horizon de lecture est construit et immédiatement mis en jeu par Rimbaud : « Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse ».[1140] La phrase paraît presque logique : dans le cabaret, quand on demande à boire et à manger sans avoir les moyens de payer, on est mis dehors. Mais on a oublié que nous sommes toujours dans le bois et que quelqu'un qui nous chasse cherche à nous capturer et/ou à nous tuer.

Rimbaud fait de l'anarchie un principe performatif : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse ».[1141] La danse est équivalente à l'acte de l'écriture. « Je danse le sabbat », écrit Rimbaud dans *Une saison en enfer*.[1142] Dans *Illuminations*, on rencontre des sauvages qui « dansent sans cesse la fête de la nuit ».[1143] Le poète-bateau du *Bateau ivre*, libéré, danse sur les flots, « plus léger qu'un bouchon ».[1144]

C'est dans « Being Beautious » (*Illuminations*) que le rapprochement entre l'acte d'écriture et la danse est le plus frappant. Comme un stylo devant la page blanche se dresse « [devant] une neige un Être de Beauté de haute taille ».[1145] Son corps commence à bouger avec la musique : « Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré ».[1146] La phase culminante est noire : « des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes »[1147]. Richard note que le noir est la couleur de la fermentation active : « Après le noir, plus rien de possible que la mort, par éclatement et rupture, ou que la renaissance [...] ».[1148] Le corps dansant se libère du corps humain, il devient la présence même, sans limites et sans identification précise : « La danseuse abandonne [...] tous les traits qui faisaient

---

1138 Telle est l'interprétation de cette phrase que propose René Etiemble (cité in S. Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.*, p.193).
1139 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 258.
1140 A. Rimbaud, *idem.*
1141 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 267.
1142 A. Rimbaud, « Une saison en enfer », *Œuvres complètes*, édition citée, p. 204.
1143 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 271.
1144 A. Rimbaud, « Le Bateau ivre », *Œuvres complètes*, édition citée, p. 130.
1145 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 261.
1146 A. Rimbaud, *idem.*
1147 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, pp. 261-262.
1148 J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, p.240.

d'elle un individu particulier, elle cesse même d'être femme : surhumaine, désexuée, élevée à l'échelle d'une vie plus vaste et moins personnelle, elle devient [...] le lieu pur et quasi abstrait d'une existence en voie de dégagement ».[1149] L'étape rouge-noir désigne, davantage que la culmination de la danse, la séparation de l'œuvre et de son corps « charnel » : l'œuvre est littéralement « mise en abîme », son auteur retirant violemment le déguisement de narrateur pour entrer en scène tel qu'il est. Pourtant, cette apparence est une apparence fantôme, car l'œuvre se ferme immédiatement : « Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux ».[1150] « Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant », selon les termes de Rimbaud.[1151]

L'espace dans lequel ces transformations ont lieu, la scène, vit aussi une métamorphose, passant de l'espace architectural à l'espace performatif, qui correspond chez Rimbaud à l'espace du rêve :

> […] il faut surtout souligner, écrit Bernard, combien la magie du théâtre, qui rassemble des éléments étranges, féeriques, dépaysants, et les maintient ensemble sur une scène, sous les feux des projecteurs, comme une vision intensément éclairée mais que l'on sait devoir être momentanée, fugitive, correspond bien à l'aspect soudain et synthétique des « visions » de Rimbaud : « rêve intense et rapide ».[1152]

Le théâtre coïncide ainsi avec l'aspiration de Rimbaud à se faire *voyant,* « par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens* ».[1153] Le poète « arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! »[1154] :

> …beaucoup de ces visions nous résistent mal, affirme Jean-Pierre Richard ; elles n'ont pas la dureté, l'opacité d'un *en soi*. Rimbaud lui-même les traite paradoxalement à la fois comme des fantasmagories et comme des spectacles ; il souligne le fait qu'elles sont issues de lui et que sans lui elles n'existeraient pas, mais c'est seulement afin de les projeter hors de lui sur un écran de verre ou de papier, et de les transformer en objets spectaculaires. En faux objets par conséquent. A la fois rêves et tableaux, illuminations et enluminures, ils participent en même temps d'un délire et d'une volonté d'art. Êtres hybrides, situés à mi-chemin entre subjectivité et objectivité [...] il est normal qu'ils choisissent souvent de s'établir dans un espace hybride lui aussi, où le subjectif n'existe que projeté hors de soi et où l'objectivité ne soit que simulacre, un espace de *comédie* : l'espace même du théâtre.[1155]

[1149] J.-P. Richard, *ibid.,* p. 238.
[1150] A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 262.
[1151] A. Rimbaud, *ibid.,* p. 258
[1152] S. Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.,* p. 193.
[1153] A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », *loc. cit.*, p. 96.
[1154] A. Rimbaud, *ibid.,* p. 96.
[1155] J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, *op. cit.*, pp. 301-302.

L'espace virtuel d'Illuminations, pour reprendre la formule proposée par Hugo Friedrich, est une « irréalité sensorielle ».[1156] Le poème peut être lu comme une série de mises en scène kaléidoscopiques, dont le caractère visuel est primordial. Le lecteur est frappé par la synthèse folle de couleurs intenses (« cette idole, yeux noirs et crin jaune »[1157]), mais aussi par les images synesthétiques qui apparaissent au fur et à mesure dans le texte (« Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée »[1158], ou « …les parfums pourpres du soleil des pôles… »[1159]). C'est le nouveau langage poétique que propose Rimbaud, un langage qui sera « de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant »,[1160] et dont la clé est conservée par le poète.

Comme Lautréamont, Rimbaud crée, par la figure de la métamorphose, un espace textuel anarchique qui reflète l'instabilité de l'espace imaginaire : « *Perception of analogies between textual and imaginary space causes the reader to become conscious of the imaginary dimension of the textual, and also of the textual dimension of the imaginary* ».[1161] Le poème est un monstre créé par un autre monstre, le poète-voyant, affolé et empoisonné par ses visions. Mais c'est donc aussi le théâtre de soi pour soi : « *In a disconcerting play of proximity and aloofness, intimacy and withdrawal Rimbaud seems prepared to reveal the mysteries of his inner theatre to us only to retreat again and again behind the impenetrable screen of his own riddles and hermeticism* ».[1162] Ou, selon les propres termes de Rimbaud : « Je suis maître en fantasmagories » ;[1163] « J'ai seul la clef de cette parade sauvage ».[1164]

Rimbaud se recrée et se réinvente dans plusieurs textes d'*Illuminations* (« Enfance », « Jeunesse », « Vies »), définis par Steinmetz comme une *anabiographie*, c'est-à-dire une biographie transformée, « obéissant à un principe de projection (comme les anamorphoses) opérée [...] par le désir ».[1165] Il élimine l'énonciateur singulier en le multipliant et en le pluralisant. Dès lors, qui parle dans ces textes dominés par un *Je*, parfois transformé en *Nous* par l'ivresse (« Matinée d'ivresse ») ? Michel Collot écrit, à propos d'*Illuminations* :

> Le poème doit mettre le lecteur face au fait simple et nu de la présence, sans dire ce qui se présente. Les indicateurs rimbaldiens posent QU'il y a quelque chose, sans préciser CE QU'il y a. Ils font du poème une

1156 Hugo Friedrich, cite in Dee Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 50.
1157 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 256.
1158 A. Rimbaud, *ibid.,* p. 262.
1159 A. Rimbaud, *ibid.,* p. 280.
1160 A. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », *loc. cit.*, p. 99.
1161 D. Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art*, *op. cit.*, p. 46.
1162 G. Macklin, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *loc. cit.*, p. 140.
1163 A. Rimbaud, « Une saison en enfer », *op. cit.*, p. 212.
1164 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 261.
1165 Jean-Luc Steinmetz, « Présentation », in A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition citée, p. xxxvii.

> parole adressée à « quelqu'un », à propos de « quelque chose », produisant un double « effet de sens » : un « effet de présence » et un « effet de complicité ».[1166]

Pourtant, cette présence fantôme n'est pas anonyme. C'est bien la présence du poète, « maître en fantasmagories »[1167] selon la formule rimbaldienne. Ainsi, dans « Parade », Rimbaud dessine son portrait en saltimbanque. Comme des « drôles très solides », il possède le talent d'interpréter tous les rôles.[1168] « J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames », proclame-t-il dans *Une saison en enfer*.[1169] Ses différentes apparences, la Vampire, Hélène, Hortense, Pan, le prince, l'enfant, sont toutes des « masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ».[1170] La question « Qui est là ? » n'indique pas une présence indéfinie, mais la présence monstrueuse d'un être toujours en train de se transformer, l'auteur, qui hante le texte. « J'ai tous les talents ! – Il n'y a personne ici et il y a quelqu'un : je ne voudrais pas répandre mon trésor. »[1171]

Vers la scène pataphysique

Comme ses deux précurseurs, Jarry pratique une écriture synthétique, anarchique, qui n'obéit qu'à ses propres lois, qui présente le plagiat et le collage comme les nouveaux principes de la création poétique. Sylvain-Christian David peut ainsi affirmer que Jarry « n'a aucune imagination ».[1172]

> Son "art" ne consiste pas à inventer, mais à extraire ce qu'il a lu dans d'autres livres, pour le rejeter, après assimilation, dans les siens. [...] Sa particularité réside dans ce trait. C'est pourquoi il est difficile à comprendre.[1173]

Pourtant, pour le père des poètes symbolistes qu'est Charles Baudelaire, c'est là l'essence même de l'imagination. L'imagination, selon lui, « décompose toute la création et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf ».[1174] Il est possible que ce

---

1166 M. Collot, *La Poésie moderne*, *op. cit.*, p.200.
1167 A. Rimbaud, « Une saison en enfer », *op. cit.*, p. 212.
1168 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, 260.
1169 A. Rimbaud, « Une saison en enfer », *op. cit.*, p. 237.
1170 A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 279
1171 A. Rimbaud, « Une saison en enfer », *op. cit.*, p. 212
1172 S.-Ch. David, *Alfred Jarry et les secrets des origines*, *op. cit.*, p. 55. Julien Schuh répète cette idée dans son article « Un écrivain sans imagination : la prose synthétique d'Alfred Jarry » (*Les Nouveaux cahiers de la Comédie-Française*, mai 2009, pp. 38-47).
1173 S.-Ch. David, *idem.*
1174 Charles Baudelaire, « Salon 1859 », *Œuvres complètes*, v. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 621. La définition baudelairienne de l'imagination est directement liée au concept de *modernité*, qui consiste pour lui en une sensation unique du présent ne pouvant être atteinte que par le regard de l'enfant, car « l'enfant voit tout en *nouveauté* » (*Sic*. Charles Baudelaire, *« Le Peintre de la vie moderne »*, *op. cit.*, p. 45). Voir également l'article de Matei Calinescu sur la notion de *modernité* : Matei Calinescu, « Modernity, Modernisme,

soit l'influence de Baudelaire qui ait permis à Lautréamont de proclamer, dans *Poésies II*, que le plagiat était nécessaire à la création.[1175] Jarry, en ce sens, est le digne successeur de Lautréamont. Le poète casse les rapports entre les phrases déjà écrites pour construire de nouveaux liens et de nouveaux sens, ou selon les termes de Jarry, pour « faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » (MSM, I, p. 171).

On voit ici la naissance d'un nouveau modèle d'auteur, l'auteur-lecteur :[1176]

> […] avant d'écrire *lire n'importe quoi*.
>
> Expliquons-nous : un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise les cailloux et tord les morceaux de fer. Qu'on ne confonde point ce phénomène avec la faculté d'assimilation qui est d'autre nature. Une personne ne s'assimile rien du tout, elle déforme ; mieux, elle transmute, dans le sens ascendant des métaux. Mise en présence de l'insurpassable – du chef d'œuvre -, il ne se produit pas imitation, mais transposition : tout le mécanisme de l'association des idées se déclenche parallèlement aux associations d'idées de l'œuvre qui, selon une expression sportive ici fort juste, sert d'« entraîneur ». (Chv[1177], II, p. 393-394)

L'auteur est le Clinamen, un monstre qui dévore le texte de son précurseur pour produire son propre univers. Comme le démontre Maurice Blanchot, chez Lautréamont, le lecteur ne sait pas où il va, il se perd dans le labyrinthe, mais l'écrivain, qui est « toujours plus savant que le lecteur », qu'il « conduit là où il veut », est lui aussi amené par le texte « là où il ne sait pas ».[1178] L'écriture jarryque est très proche en ce sens de l'œuvre lautréamontienne.

L'univers de Jarry, biographique comme littéraire, est régi par la pataphysique, « une science que nous avons inventée, et dont le besoin se faisait généralement sentir », selon les termes d'Ubu (MSM, I, p. 182). Pour Jarry, selon Patrick Besnier, « la Pataphysique se présente comme le moyen de ne pas se laisser écraser par le monde extérieur ».[1179] D'une part, la pataphysique, qui opère par inversion du point de vue commun (« Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie […] ? »), résume l'ambition de son inventeur de transformer le monde par le regard, afin de le maîtriser (GODF, I, p. 669). D'autre part, en tant que science des spéculations (que Jarry appelle

---

Modernization : Variations on Modern Themes », in Christian Berg, Frank Durieux, Geer Lernout (dir.), *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin, New-York, Walter de Gruyter, 1995, pp. 33-52.

[1175] « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste » (Lautréamont, « Poesies II », *Les Chants de Maldoror et autres textes*, édition citée, p. 385).

[1176] S.-Ch. David, *Alfred Jarry et les secrets des origines*, *op. cit.*, p. 56.

[1177] « "Toomai des éléphants" par Georges d'Esparbès », *La Plume*, 1 janvier 1903.

[1178] M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, pp. 86-87, 91.

[1179] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2005, p. 301.

« solutions imaginaires » (GODF, I, p. 669)), la pataphysique manifeste une métamorphose ludique. Ainsi l'omnibus devient-il un grand fauve, le noyé un animal aquatique, le volant un oiseau étrange, etc.

L'artiste entre en scène

L'œuvre est un labyrinthe créé par les opérations du collage et de la synthèse. Le lecteur est piégé et sa position est toujours incertaine :

> nous nous trouvons transportés dans un monde instable, où le faux et le vrai ont la même valeur, la même force démonstrative, où le vrai, par conséquent, se trouve miné, rongé de l'intérieur, la seule réalité solide dans cet univers frappé d'irréalité restant en définitive la personnalité narquoise d'Isidore Ducasse, le meneur de jeu.[1180]

Cette définition que donne Suzanne Bernard de l'expérience de la lecture des *Chants* vaut également pour Rimbaud et Jarry. L'espace de l'écriture devient un espace ludique, dont le poète, en maître du jeu, connaît seul les lois. Le lecteur ne peut pas dire qui de l'auteur ou du lecteur se trouve face à lui, car c'est l'acteur qui entre en scène.

On a déjà vu que, chez Lautréamont et Rimbaud, les actes d'écriture et de danse étaient équivalents. La même équivalence se trouve dans le cas de Lautréamont entre l'acte de violence et l'acte de création. Soulignant le processus de création, soumettant la narration fictionnelle au discours méta poétique, tous deux deviennent, en un sens, artistes de performance :

> *« Performance » alerts us to what the performer does; it contains the idea of process and hints at the changing nature of what is performed. In a simple sense, it stresses the* doing *of the show […].*[1181]

L'œuvre se transforme en scène pour son créateur, dont l'activité d'écriture est toujours désignée par un acte spectaculaire : Lautréamont attaque, Rimbaud danse.

Chez Jarry, cet acte prend une dimension tangible de marionnettiste : « Jarry anime les mots et la page, comme un acteur un masque, comme un montreur ses marionnettes ».[1182] Comme cela a été montré dans la première partie, la pensée jarryque sur le théâtre est guidée par ses expériences de jeunesse avec les marionnettes. L'esthétique du guignol influence également son œuvre littéraire, que ce soit par les personnages marionnettiques ou la synthèse entre décor et personnage. De plus, comme le démontre Henri Béhar, la marionnette est « pour Jarry, l'image exacte de la

[1180] S. Bernard, *Le Poème en prose*, *op. cit.*, p. 250.
[1181] Bernard Beckerman, Gloria Brim Beckerman, *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*, Londres, New York, Routledge, 1990, p. 1.
[1182] Paul Edwards, « Les Minutes de sable mémorial et Joseph Sattler », in H. Béhar, J. Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, *loc. cit.*, p. 74.

littérature qu'il souhaite, allusive, comme un élan interrompu, inachevée afin de susciter le mouvement du lecteur [...] ».[1183]

De nombreux critiques mettent en évidence les origines du rapport entre l'œuvre jarryque et les arts scéniques : Jill Fell, par exemple, étudie l'influence de la peinture, du théâtre et de la danse sur l'écriture de Jarry ; Henri Béhar s'interroge sur la dramaturgie jarryque ; Brunella Eruli évoque le motif de la marionnette dans l'œuvre jarryque.[1184] Eclairer les textes de Jarry par le biais du théâtre ne présente donc, apparemment, rien d'original. Mais le but de cette partie n'est pas une chasse au trésor, ou dans notre cas, une chasse au théâtre dans l'œuvre jarryque. Notre objectif est de définir le modèle d'écriture spectaculaire proposé par Jarry. En d'autres termes, il s'agit d'analyser la poétique jarryque depuis une perspective théâtrale, de montrer comment le théâtre définit le principe même de la démarche de Jarry, à travers les deux axes principaux de sa réflexion théâtrale étudiés dans la partie précédente, à savoir l'espace et le corps. Je propose d'appeler cette approche « scène pataphysique ».

La méthodologie

La question de la méthodologie nous ramène à notre question initiale : comment aborder une œuvre qui se trouve au carrefour entre la littérature (texte) et le théâtre (évènement spectaculaire) ? Du point de vue de l'analyse littéraire, deux outils sont applicables à notre discours : l'« élément fantôme » proposé par Michel Charles et l'idée de l'« horizon herméneutique » évoquée par Michel Collot. Les éléments fantômes, tels que les définit Charles, sont « ces éléments d'un texte qui, tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité ».[1185] Au cours de la lecture, « un défilé d'énoncés aux frontières floues, le passage en continu »[1186], construit ce que Michel Collot appelle, à la suite de Husserl et Iser, « l'horizon herméneutique » ou la « structure d'horizon de la lecture » :

> Toute œuvre offre plusieurs perspectives d'interprétation ; à chaque moment de son parcours, le lecteur [...] est conduit à choisir une d'entre elles, qui correspond d'une part à son propre point de vue sur le monde, d'autre part aux suggestions de l'œuvre elle-même. [...] Mais les perspectives rejetées ne sont pas pour autant

[1183] H. Béhar, « Jarry et les arts de la rue », *loc. cit.*, p. 216.
[1184] J. Fell, *Alfred Jarry, an Imagination in Revolt*, *op. cit.*, pp. 141-196; H. Béhar, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2003; B. Eruli, *Jarry: i mostri dell'immagine*, *op. cit.*, pp. 115-140.
[1185] Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 176.
[1186] M. Charles, *ibid.,* p. 138.

> purement et simplement abandonnées, elles demeurant apprésentées "en marge du champ visuel", où "elles acquièrent le caractère d'*horizon*".[1187]

L'horizon est instable et change au fur et à mesure de la lecture. Graduellement, « l'horizon se remplit, et le lecteur doit à son tour se conformer aux exigences du texte ».[1188] Les perspectives rejetées créent un horizon supplémentaire. C'est sur ce point que le modèle de Collot croise le concept de l'élément fantôme proposé par Charles : l'horizon supplémentaire, c'est le texte fantôme qui « surgit à la rencontre d'un texte et d'une *lecture erratique* ».[1189] Ainsi, ces deux outils permettant d'étudier non seulement le texte initial, mais aussi le halo des textes possibles qui l'environne, éclairent-ils tout particulièrement l'œuvre jarryque.

La perspective théâtrale pose le problème de la corporalité. Le théâtre de marionnettes propose une solution possible, mettant en jeu un corps dialectique, objet/être, marionnette/marionnettiste, présence/absence. De l'acteur humain, « il ne reste qu'une présence sans contours et presque impersonnelle, chaleur rayonnant d'une source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme ».[1190] Cette présence fantomatique « instaure le règne du malaise et de l'insatisfaction du spectateur », affirme Émile Copfermann. Et il explique :

> Contraction d'acteur, la marionnette vit ainsi d'un manque. D'une amputation de l'humain, réfugié, cet humain, dans les coulisses […] L'humain embue, entoure, nimbe le théâtre de marionnettes : aura et gangue. Le ludion de tout à l'heure. On s'en dégage et on y retombe. Sans fin.[1191]

Le marionnettiste devient un halo de possibles qui entoure la scène. Toute manifestation volontaire (la voix) ou involontaire (le bruit produit par son mouvement derrière la toile) fonctionne à peu près comme un « élément fantôme », provoquant un dysfonctionnement momentané de la vie virtuelle de la marionnette.

La marionnette, qui passe du statut d'objet à celui d'être vivant, au carrefour de la manipulation (de l'artiste) et de l'imagination (du spectateur), est interprétée par Jarry comme une équivalence du texte écrit. Elle nourrit l'espace de sa création littéraire à tous les niveaux, fictionnel, textuel, littéraire et métalittéraire. Ainsi, en croisant la poétique de la marionnette avec le concept d'élément fantôme de Charles et la notion d'horizon de Collot, on peut développer une

---

1187 *Sic*. M. Collot, *La Poésie moderne*, *op. cit.*, pp. 254-255.
1188 M. Collot, *ibid.,* pp. 255-256.
1189 M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 208.
1190 M. Charles, *idem.*
1191 Emile Copfermann, « Singulière ethnie », in D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.,* p. 300.

méthodologie synthétique, capable de traiter des textes oscillants entre la littérature et le théâtre, tels que ceux de Jarry.

A. L'ESPACE PATAPHYSIQUE

Au cœur du processus de création littéraire, Jarry place la plus grande de ses inventions : la pataphysique. Pratiquée (et incarnée) par Ubu et le docteur Faustroll, la pataphysique est avant tout présentée, dans les *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, en termes spatiaux :

> La pataphysique dont l'étymologie doit s'écrire ἐπι (μετὰ τὰφυσικὰ) et l'orthographe réelle 'pataphysique, précédé d'une apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. Ex. : l'épiphénomène étant souvent l'accident, la pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera l'univers supplémentaire à celui-ci ; ou moins ambitieusement décrira un univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel […]. (GODF, I, p. 668)

Jarry positionne son invention dans l'espace linguistique et dans l'espace scientifique, la pataphysique s'étendant « aussi loin » au-delà de la métaphysique « que celle-ci au-delà de la physique ». La pataphysique règne sur « l'univers supplémentaire à celui-ci », mais cet espace est virtuel : « un univers que l'on peut voir […] à la place du traditionnel ». Elle désigne l'espace mis en jeu par le regard, telle la roue d'Ixion :

> […] la roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure, « prend du jeu » ; Ixion ne tourne plus *dans le même plan* : il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermée ; mais après il y a encore d'autres mondes ! (ChV[1192], II, p. 407)

L'œuvre jarryque fonctionne selon le même principe du mouvement en spirale que la roue d'Ixion. Le texte se développe dans l'espace et, à chaque circuit, le halo des possibles s'agrandit.

[1192] « La mécanique d' "Ixion" », *La Plume*, 15 mars 1903.

Une variation de cette pensée spatialisée de l'écriture se trouve dans *Linteau* : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots » (MSM, I, p. 171). Les mots, « polyèdres d'idées », deviennent les unités polysémiques de l'espace textuel multiplié *ad infinitum*. En choisissant le mot « suggérer », Jarry se place déjà dans la filiation de Stéphane Mallarmé, qui écrit dans « Crise de vers » :

> L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.[1193]

Mais tandis que chez Mallarmé, l'auteur est exclu et n'a aucune influence sur la lecture, contrôlée uniquement par un texte conçu comme unité à la fois typographique et sémiotique, pour Jarry, les mots, « polyèdres d'idées », construisent un espace ludique gouverné par l'auteur, qui joue avec son lecteur un jeu de « colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires » (MSM, I, pp. 173, 172). C'est sur ce même point que l'écriture spectaculaire de Jarry s'éloigne du projet de théâtre du Livre de Mallarmé.

Stéphane Mallarmé : le théâtre du Livre

Chez Stéphane Mallarmé, la spiritualité du livre est évoquée par des termes empruntés au monde du théâtre. Dans la section « Quant au livre » de l'article mallarméen « L'action restreinte », on trouve, par exemple, le passage suivant :

> L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion.
> Plancher, lustre, obnubilation des tissus et liquéfaction de miroirs, en l'ordre réel, jusqu'aux bonds excessifs de notre forme gazée autour d'un arrêt, sur pied, de la virile stature, un Lieu se présente, scène, majoration devant tous du spectacle de Soi [...].[1194]

Le théâtre, en tant qu'édifice destiné à la représentation de spectacle, sert de Lieu, de scène au « spectacle de Soi ».

> L'idée générale de l'article, commente Jacques Scherer, est qu'à des amis qui veulent le pousser à agir sur les hommes, Mallarmé répond que la seule véritable action est la littérature ; écrire, c'est mettre du noir sur du blanc, c'est-à-dire exprimer le mystère de la réalité par « ce pli sombre dentelle, qui retient l'infini ». Mais

[1193] *Sic.* S. Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, v. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 211.
[1194] S. Mallarmé, « L'action restreinte », *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 215.

> l'écrivain est aussi, on l'a vu, un « spirituel histrion », et, comme tel, il ne peut manquer d'évoquer toute la matérialité d'un théâtre : « Plancher, lustre », « tissus » et « miroirs » [...].[1195]

Pourtant, c'est le livre et non le théâtre que préfère Mallarmé, à cause de la trop grande matérialité du second. Seul l'acte de lecture peut évoquer un théâtre virtuel prenant place dans l'imagination du lecteur, sans intervention de l'intrus qu'est la figure de l'acteur. Le Théâtre mallarméen, c'est le théâtre qui refuse toute matérialité de la représentation. Il devient égal au *Livre* : « Un théâtre vidé de sa réalité concrète et qui n'est plus qu'allusion à la totalité du monde rejoint le Livre parfait ».[1196] La recherche mallarméenne du *Livre*, une forme synthétique parfaite à laquelle tout au monde doit aboutir, devient donc une recherche du Théâtre (voire un concept poétique du théâtre et non un dispositif matériel).

Le *Livre*, projet mallarméen qui n'a pas été et ne pouvait pas être mis en œuvre dans sa totalité, est libéré de tout, « de son auteur, des objets du monde et du hasard aboli ». Il est la pureté totale et absolue.[1197] Le *Livre,* c'est le triomphe du texte lu-écrit, qui n'a pas besoin de son auteur « pour entrouvrir la scène intérieure ».[1198] C'est l'« expansion totale de la lettre », de laquelle le livre doit « tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction ».[1199]

Ainsi, la réflexion jarryque est très proche des idées mallarméennes, mais l'œuvre est, pour Jarry, moins une roue qu'un homme qui tourne dans la roue (Ixion) ou qui fait tourner la roue/sphère (Sisyphe). La polysémie du mot est tout d'abord le résultat de la crucif-IXION de l'auteur-acrobate, dont la présence active assure la marche du spectacle. L'œuvre est à la fois corps et espace. C'est un monstre.

« Le lieu d'où l'on voit » (ou pas)

La pataphysique « *est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité* » (GODF, I, p. 669). Le choix des mots « imaginaires », « linéaments », « virtualité » suggère une réflexion visuelle, une reconstruction du monde à partir du regard. La remarque générale que fait Gilbert Lascault en affirmant que « l'œil est sans doute l'organe qui est le plus souvent multiplié, agrandi, déplacé chez les monstres » prend pleinement

[1195] Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, p. 33.
[1196] J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 27.
[1197] J. Scherer, *ibid.,* p. 23.
[1198] S. Mallarmé, « Planches et feuillets », *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 195.
[1199] S. Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 226.

sens dans ce contexte.[1200] Jarry peuple l'espace de son œuvre avec des yeux qui tantôt observent, tantôt hypnotisent et tantôt ne regardent nulle part. L'œil du hibou, les yeux de néant des squelettes, les yeux du masque, l'œil-soleil, l'étoile Algol, l'œil du monstre enfin : tout se passe comme si l'on était constamment regardé. Prenons pour exemple un fragment du premier chapitre de *L'Amour absolu* :

> Vous clignez en riposte à l'œil énorme qui cligne.
> Heureusement qu'il est trop intermittent pour celui d'un magnétiseur, et trop brutal en lumière pour un miroir à alouettes.
> Dieu est un peu ébloui de son astre parce qu'il voudrait dormir.
> Et il éteint les deux fanaux renversés dans la mer de ses yeux.
> Ainsi la vouivre cache son escarboucle, unique œil et trésor du serpent cyclope, pour aller boire à la fontaine. (AA, I, p. 920)

Le texte rend littéralement le regard à son lecteur par cet « œil énorme qui cligne ». Pour Jarry, l'échange de regards est nécessaire. Et cette nécessité ouvre une dimension spectaculaire dans son écriture. C'est à partir du regard que la relation entre lui et son lecteur se construit. Ainsi, dans « Linteau », Jarry place au cœur de sa poétique l'idée d'une « [œuvre] unique faite de toutes les œuvres possibles offertes à tous les yeux encerclant le phare argus de la périphérie de notre crâne sphérique » (MSM, I, p. 172).

Dans son article « "T'en as, un œil" et "m'as-tu-vu ?" », publié en 1903, Jarry se moque du besoin de l'acteur d'être regardé, de sa dépendance à l'égard de « l'œil destiné à l'admirer ». Mais, remarque Jarry, il « n'est pas certain que le Cabot soit doué, de son côté, de l'organe de vision » (Chv[1201], II, p. 524). Rappelons que la vision jarryque de l'acteur est définie par le masque, qui enveloppe la tête. Toutefois, comme il a été dit plus haut, en reflétant les regards des spectateurs, le masque met en jeu la communication par le regard, qui se trouve au cœur même du théâtre.

L'espace théâtral est étroitement lié à la fonction de la vue. L'expérience esthétique du spectateur est, dans la plupart des cas, une expérience visuelle : « ceux-là même qui s'y trouvent présents s'appellent *Spectateurs*, ou *Regardants*, et non pas, *Auditeurs* ; Enfin le Lieu qui sert à ces représentations, est dit *Théâtre*, et non pas *Auditoire*, c'est-à-dire, *un Lieu où l'on Regarde ce qui s'y fait*,

[1200] G. Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, *op. cit.*, p. 390.
[1201] « "T'en as, un œil" et "m'as-tu-vu ?" ».

et non pas, où l'*on Ecoute ce qui s'y dit* », selon les termes de l'Abbe d'Aubignac.[1202] Comme le montre Rebecca Schneider, cette organisation spatiale de la vision est importante :

> *The theatron separates the actor, one who acts, from the audience, those who view – and that space institutes reception as distanced from action, and action as blinded to reception. The audience, by this model, does not act. Similarly, the actor does not see – he, often together with his character, does not see his future, though it is the very scripted future the audience has come to watch played out. At least the actor pretends not to see. He agrees to be blinded, just as the audience agrees to be blind. [...] Theatrical art performance, then, is understood as marked by a vision which institutes a blind, a veil, demarcating, if not completely separating, viewer and viewed.*[1203]

Pour Jarry, comme on l'a vu, ce prétendu aveuglement de l'acteur se prolonge au-delà de la fiction. Ebloui par la rampe et par l'admiration du public, le Cabot ne voit que lui-même (et même alors, il ne se voit qu'à travers l'œil du spectateur émerveillé).

Imaginant l'œuvre comme un jeu de colin-maillard avec le lecteur, il stimule le regard par son aveuglement prémédité, encourageant ainsi le développement spatial du texte. Dans ce contexte, le cas particulier du théâtre de marionnettes propose quelques points de réflexion supplémentaires. Comme on l'a vu dans le chapitre sur les marionnettes populaires, l'espace joue un rôle important dans la création de l'illusion, dans la transformation de l'objet-marionnette en être vivant. Le castelet, selon la définition de Dominique Houdart, est « un espace physique, bien défini, l'espace du jeu, mais qui produit un effet de démultiplication dans l'imaginaire du spectateur : très vite, celui-ci perd la notion d'échelle et reconstruit un monde qui devient sa propre création mentale ».[1204] Comme le dit très justement le marionnettiste allemand Enno Podehl, dans le théâtre de marionnettes, « [nous] apprenons à voir l'espace avec les yeux de la marionnette ».[1205]

> Aveugle, elle nous emmène dans un espace de perceptions tout à fait particulières, et nous y sert en même temps de canne blanche [...]. Si nous essayons de comprendre, avec la marionnette, cet espace qui ne connaît ni délimitations ni point de fuite, qui se présente comme un paysage et non comme une géographie, qui annule toute programmation des lieux de l'action et n'existe qu'au présent, alors le théâtre que nous réalisons devient aussi une remémoration. [...] Ici, les lignes de l'espace sont les lignes du temps, et se souvenir c'est avoir conscience de l'espace. Cet espace a quelque chose à voir avec celui que nous sentons derrière notre dos, ou que nous percevons à travers un épais brouillard.[1206]

[1202] *Sic.* Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, t. I, Amsterdam, chez Jean Frederic Bernard, 1715, pp. 259-260.
[1203] Rebecca Schneider, "On Taking the Blind in Hand", *Contemporary Theatre Review*, 2000, vol. 10, part 3, pp. 26-27.
[1204] D. Houdart, « Poétique et grammaire », in Evelyne Lecucq (dir.), *Les Fondamentaux de la manipulation : Convergences*, *loc. cit.*, p. 11.
[1205] Enno Podehl, « La perception spatiale du manipulateur », in D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.,* p. 342.
[1206] E. Podehl, « La perception spatiale du manipulateur », *loc. cit.,* pp. 342-343.

Le théâtre de marionnettes, plus que le théâtre d'acteurs, demande un travail actif de l'imagination : « Tout repose sur l'illusion et sur le travail de mon esprit, » selon les termes d'André-Charles Gervais.[1207] Il agrandit donc le champ de la vision vers un *au-delà*, mais aussi vers un *au-dedans*. Une particularité étonnamment proche du monde jarryque, dans lequel, comme dans le monde de Sengle (*Les Jours et les Nuits*), « [il] n'y a que des hallucinations, ou que des perceptions » (JN, I, p. 794).

Notons aussi que dans le castelet traditionnel, il existe également un espace caché, bloqué au regard, doté d'une présence humaine, à savoir celui où le marionnettiste opère. Il devient l'espace magique d'une présence surnaturelle qui donne vie à la marionnette :

> Ce qui se dissimule est aussi présent que le montré. Aussi pesant. Peut-être plus car son mystère l'auréole, interroge. [...] La cuisine de la magie est déjà magie : tout bruit, tout mouvement deviennent eux également magiques.[1208]

On peut dire que cet espace est doué de ce que Gaston Bachelard appelle « l'esthétique du caché ».[1209] Le spectateur de spectacle de marionnettes tient toujours à imaginer la vie derrière la toile, la figure qui manipule la marionnette.

[1207] A.-Ch. Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, *op. cit.*, p.35.

[1208] E. Copfermann, « Singulière ethnie », *loc. cit.,* p. 300. Margaret Williams met en évidence l'analogie qui existe entre magicien et marionnettiste : « *Puppeteer and magician manipulate not only objects but also audience perception – they deal in making objects seem to subvert the outward forms and laws of nature* » (Margaret Williams, "The Death of the Puppet?", in Dassia N. Posner, Claudia Orenstein and John Bell (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres, New York, Routledge, 2014, pp. 24-25).

[1209] « [...] les tiroirs, les coffres et les armoires [...] portent en eux une sorte d'esthétique du caché. [...] un tiroir vide est *inimaginable*. Il peut seulement être *pensé*. Et pour nous qui avons à décrire ce qu'on imagine avant ce qu'on connaît ; ce qu'on rêve avant ce qu'on vérifie, toutes les armoires sont pleines. » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, édition électronique à partir de l'édition : Paris, les Presses universitaires de France, 1961, p.28. URL : file:///G:/Library/litterature%20et%20espace/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf)

I. L'espace de double regard : l'observatoire et la profondeur

> …dans le rêve il y a équation. Les choses que je vois me voient autant que je les vois. Ce que je vois alors m'explique en quelque manière, m'exprime [...].[1210]

Jarry met ce double travail de l'imagination au cœur même du principe de l'organisation spatiale de son œuvre, désignant l'espace par le double regard : celui qui observe et met en jeu et celui qui plonge à l'intérieur pour découvrir le fantôme. Le texte, comme le masque, reflète le regard et l'absorbe à la fois. On est toujours dans une double position, d'immobilité face à la surface réfléchissante, et de mouvement, plongeant dans sa profondeur :

> Après une sorte d'oubli de soi qui descend à fond d'être, sans avoir besoin des bavardages du doute, l'âme du rêveur remonte à la surface, revient vivre sa vie d'univers. [...] Combien sont proches, dans une eau tranquille, la surface et la profondeur ! Profondeur et surface sont réconciliées. Plus l'eau est profonde, plus le miroir est clair. La lumière sort des abîmes. Profondeur et surface s'appartiennent l'une à l'autre, et la rêverie des eaux dormantes va sans fin de l'une à l'autre. Le rêveur rêve à sa propre profondeur.[1211]

L'observation phénoménologique de Jean-Pierre Richard sur le poème *Les Fenêtres* de Mallarmé résume bien ce point : « Le miroir est […] une surface abyssale, mais close : à la fois écran et gouffre, il retourne vers moi la profondeur ».[1212]

L'espace se meut donc entre deux actions : l'observation et le plongeon. Il est désigné par le double regard, celui qui observe et celui qui attire : « *Toutes les nuits je me tiens nue et debout contre la*

[1210] Paul Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1944, p. 260.
[1211] Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984, p. 170.
[1212] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 194.

muraille de verre, et je regarde mon image collée contre moi debout dans le mer liquide » (JN, I, p. 790). Les milieux fictionnels construits au fil de l'œuvre jarryque sont doués soit d'une liquidité soit d'une transparence de la structure. Les deux matériaux, eau et verre, sont mis en équivalence. Dans *L'Amour en visites,* Lucien rencontre sa cousine dans la serre et la Grande dame dans une chambre avec de grandes fenêtres. Emmanuel Dieu (*L'Amour absolu*) « va au vitrage de la gare Saint-Lazare, lequel, à l'heure de lumières, ressemble pas mal à un aquarium », quand « il a quelque nostalgie de la mer »[1213] (AA, I, p. 938). Le mur vitré, séparant le monde « réel » de l'univers imaginé/halluciné, devient automatiquement liquide quand les deux mondes se mêlent : « Emmanuel a franchi le vitrage – d'un coup de tête, un clown en scaphandre – de l'aquarium de la gare Saint-Lazare » (AA, I, p. 942).

Cet espace est nécessairement autoréflexif et discursif. Durant son voyage en mer, Faustroll visite les îles littéraires. Amenant Raboam au bord du marais, Jarry lie ce dernier au livre :

> Plein de ces pensées, je suis venu vers le marais [...], je n'ai point vu le marais, mais un peu d'eau dans une prairie près d'un petit rocher entre des herbes desséchés et la lubricité au fond de cette eau du volume cylindrique des livres de mon père et de mon aïeul, ébranlé sur place par les bêtes luisantes des mares, qui le soulevaient par instants, portées vers la surface par la bulle qu'elles respirent, et l'abandonnaient pour un peu d'air vital. (AAl, I, pp. 914-915)

Le texte ci-dessus évoque deux milieux liquides proches, mais différents : le marais et la mare. Selon la définition du dictionnaire Larousse, la mare est un « [petit] amas d'eau dormante, naturel ou artificiel », tandis que le marais est un « [terrain] couvert ou saturé d'une eau qui n'a pas d'écoulement ».[1214] La première ne présente aucun danger, alors que traverser le second est périlleux. Quand Raboam veut prendre le livre, « la mare [se dessèche] » et le monstre Doublemain (lui-même un corps-lettre) survient. Le combat de Raboam avec Doublemain se transforme, sans que le premier s'en aperçoive, en navigation à travers le pays des marais.

Ces deux milieux, la mare et le marais, sont intrinsèques à l'œuvre jarryque. Incarnant la synthèse du corps avec l'espace, ils établissent le double regard, à la fois observant et hypnotisant. « […] Sengle aimait beaucoup les mares, parce qu'on ne sait jamais les bêtes qu'on y trouvera, ni même, avec le tarissement solaire, si l'on retrouvera des mares ou les mêmes mares, et on croit toujours

---

[1213] Brunella Eruli montre comment l'espace fictionnel de *Messaline* est construit comme un espace marin, sillonné par les dauphins (Brunella Eruli, « Sur les sources classiques de Messaline : collages et montages », *L'Etoile-Absinthe*, 1ère et 2ème tournée, mai 1979, pp. 71-72).

[1214] Articles « Mare » et « Marais », *GDU*, t. 10, L-MEMN, pp. 1153, 1116.

les avoir rêvées » (JN, I, p. 797). Dans l'esprit de Sengle, les mares-lieux coïncident avec les mares-yeux (de son frère Valence) :

> Quand Valens était présent tout entier dans la chambre, son âme était un grand papillon brun-bleu, les ailes plus élevées vers les coins extérieurs, qui palpitait du vol couplé de ses sourcils et de ses cils, découvrant et recouvrant la miraculeuse ocellure de ses yeux qui étaient deux mares noires. Sengle était amoureux des mares et des bêtes qui volent sur les mares […]. (JN, I, p. 834)

La mare, dans *L'Autre Alceste*, évoquée à travers « les bêtes luisantes des mares », est équivalente à l'œil brillant de reflet sur la surface qui transformera en œil noir de la profondeur si on regardera longtemps dans le marais (AA, I, p. 915). Le premier observe (comme l'œil du docteur Bathybius dans *Le Surmâle*) et le second hypnotise (dans *l'Amour absolu*, Jarry fusionne l'image de l'œil avec celle de la spirale, l'œil d'escargot, le gouffre). Tous deux construisent ensemble l'œil absolu, « le symbole de la volonté personnelle qui transforme le monde à sa propre façon ».[1215]

Le texte jarryque nous met donc face à une double difficulté. D'une part, il entrelace le corps et l'espace.[1216] De l'autre, il fonctionne comme « une surface abyssale », selon les termes de Richard. Chaque tentative pour reconstruire l'espace du texte fictionnel rejette le lecteur en arrière vers la surface, l'espace livresque. Plutôt que de distinguer l'espace fictionnel du monde réel, on peut parler de deux configurations de l'espace : l'observatoire et la profondeur.

[1215] Yosuké Goda, « Du vampirisme littéraire », *L'Etoile-Absinthe*, *Commentaires pour servir à la lecture des Minutes de sable mémorial*, tournées 126-127, 2011, p. 57.

[1216] A la manière du masque ou de la marionnette à gaine, quand le corps manipulé fonctionne également comme un espace de vie du manipulateur. Et aussi à la manière du blason, qui chez Jarry se transforme en homme-décor (Frédéric Chambe, « Alfred Jarry de l'héraldique à l'identité des contraires », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 103-104, hiver 2004, p. 55). Appliqués à un texte littéraire, ces deux modèles provoquent son effondrement, car ils érodent la frontière entre la fiction comme configuration imaginaire et le texte comme matériau littéraire.

a. L'observatoire : l'espace depuis lequel on observe, l'espace dans lequel on est observé

Au 19e siècle, deux espaces transparents enthousiasment non seulement les cercles scientifiques, mais aussi le grand public : il s'agit de l'aquarium et de la serre.[1217] D'un côté, l'aquarium, « miniature naturelle des profondeurs de l'océan »[1218], et la serre, ce coin de jungle, permettent à l'homme occidental d'étudier les mœurs des plantes et des animaux exotiques. Ils invitent à une observation (scientifique) à distance. D'un autre côté, ces deux espaces deviennent le symbole du rêve isolé, qui n'est accessible qu'à travers le verre.[1219] Pour les hommes de lettres de l'époque, l'aquarium et la serre symbolisent la vie de « profondeurs » non seulement scientifiques (cosmique, aquatique, botanique), mais aussi mentales et psychologiques.[1220]

A ces deux lieux s'ajoutent deux espaces scientifiques, le Museum d'histoire naturelle et la morgue. Comme l'aquarium et la serre, ils attirent la curiosité publique donnant à voir l'inaccessible et l'effrayant. La morgue, écrit Ernest Cherbuliez en 1891, ne propose à la foule « qu'un spectacle à sensation, permanent et gratuit, dont l'affiche change tous les jours ».[1221] Le Museum à son tour propose à ses visiteurs d'observer le mystère de la vie conservé dans l'alcool et étiqueté : les organes, les embryons, les corps malformés. Il y a de quoi attirer l'attention des hommes des lettres de l'époque !

Jarry ne fait pas exception. On trouve par exemple la serre dans *L'Amour en visites*, l'aquarium dans *Haldernablou* et *L'Amour absolu*, la morgue dans *Les Minutes de sable mémorial*, enfin les bocaux contenant les corps ou les parties de corps saturent ses textes. Etant les espaces souvent

---

1217 Les serres et les serres-aquariums apparaissent d'abord en Angleterre. Vers le milieu du 19e siècle, le développement de l'industrie du fer et du verre permet de construire les premières serres en France. Ainsi, en 1854, un aquarium est installé dans le Jardin des plantes à Paris (Voir sur ce sujet : Yves-Marie Allain, *De l'orangerie au palais de cristal, une histoire de serres*, Editions Quæ, 2010). La fascination pour ces espaces est exprimée par les nombreuses œuvres littéraires dont l'action est située dans une serre ou un aquarium. Ainsi, la nouvelle inachevée de Maurice Maeterlinck, *Sous verre* (1886), évoque l'espace de la serre auquel il revient trois ans plus tard dans le recueil de poèmes *Serres chaudes*. Maeterlinck est influencé par le poème *L'Aquarium* de Jules Laforgue, dont la première version est publiée dans *La Vogue* la même année.

1218 Article « Aquarium », *GDU*,t. 1, A, p. 534.

1219 Михаил Ямпольский, *Наблюдатель. Очерки истории видения*, Москва, Ad Marginem, 2000, p. 121. [Michail Yampolski, *L'Observateur. Les Essais sur l'histoire de la vision*, Moscou, Ad Marginem, 2000, p. 121]

1220 Ainsi Kerckhove affirme que, dans *Sous verre* de Maeterlinck, « une corrélation s'établit très vite entre le jardin, dévasté par la sècheresse de juin et les pluies de juillet, la serre à l'atmosphère de "marais tiède" et les entrailles de la "fille-mère" qui sent s'élever en elle "l'Œuvre maudite des autres" » (F. van de Kerckhove, « Introduction », *loc. cit.*, p. 33).

1221 Ernest Cherbuliez, « La morgue à Paris », *Revue de deux mondes*, janvier 1891, p. 344. Sur la morgue comme un espace spectaculaire voir notamment Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities : Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, Los-Angeles, Londres, University of Calfornia Press, 1998, pp. 45-88.

transparents et humides, ils sont amalgamés avec les corps qu'ils contiennent. Ainsi la morgue dans « L'Opium » se liquéfie se mêlant avec les cadavres disposés sur les tables :

> Et j'entrai dans une morgue immense, où les morts dormaient en postures repliées, les bras croisés, le mollet droit au talon gauche, les têtes renversées sur les poitrines. Et des travailleurs — étaient-ce des morts aussi, le sais-je ? — les épongeaient, actifs, admirables. Leurs grosses éponges sont des cervelles ou rampent des filets veineux. Et l'eau se fige sur les morts glacés comme un gras vernis, d'où émergent des cheveux herbus d'étangs ; et l'eau se fige sur les dalles sans fin, et l'eau ruisselle en murs transparents, et leur fait des vitrines. Et quoique figée et glacée toujours, toujours elle court. (MSM, I, p. 195)

La peau du corps mort dans la « Berceuse de mort pour s'endormir » se vitrifie. Comme l'aperçoit très justement Julien Schuh, « le squelette redevient semblable après la mort au fœtus dans un bocal, la peau transparente laissant apparaître l'âme et les os […] ».[1222]

Dans « Âmes solitaires » le corps devient une sorte de bocal contenant l'âme-fœtus :

> Chacune dans sa tour de diamant percée d'une fenêtre ou meurtrière unique, les Âmes […] dorment solitairement centrales aux hamacs arachnéens, se croyant ouvert le domaine des vérités parce que le transparent dur les encercle imperçu ; leurs grands yeux glauques de fœtus ouverts sur le piano […]. (*Sic.* AS, I, p. 1004)

Le personnage est une âme, une entité psychique séparée du monde par le verre, mais c'est aussi une pensée *in actu* mise en observation (scientifique) : je me pense et je m'observe.[1223] Ainsi, la prison d'Emmanuel Dieu, « la boite de son crâne », est appelée « observatoire » (AA, I, pp. 921, 937).

L'acte d'observation sépare l'œil du corps, le transformant en entité indépendante. Sur ce point, la réflexion de Jarry rencontre la théorie pseudo-scientifique sur la sphère du docteur Misès (Gustav T. Fechner), citée à plusieurs reprises dans l'œuvre jarryque.[1224] Selon Misès,

> [on] peut considérer l'œil comme une créature autonome de notre corps ; il a aussi la lumière pour élément et sa structure est fonction de cet élément. A l'inverse, une créature dont la lumière est l'élément, aura une structure d'œil ; précisément parce que cela se conditionne réciproquement.[1225]

[1222] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 240.
[1223] Ainsi Jarry évoque les personnages de la pièce *Âmes solitaires* de Gerhart Hauptmann comme les Pensées ou les Idées qui « volent et sautèlent de leurs pieds feutrés […] dans le demi-deuil autour de la Lampe verte […] » (AS, I, p. 1005).
[1224] Sur l'influence de la théorie de Misès sur l'œuvre jarryque, et notamment les rapports avec le corps sphérique d'Ubu, voir : Brunella Eruli, « Dans la sphère d'Ubu », *Puck, la marionnette et les autres arts*, n. 20, *op. cit.*, pp. 133-140. Sur les rapports entre Jarry, Fechner et Misès, voir : Sylvain-Christian David, « Pataphysique et psychanalyse », *Europe*, mars-avril 1891, pp. 52-56.
[1225] G. Th. Fechner, *Anatomie comparée des anges*, *op. cit.*, p. 21.

Il associe donc l'œil, la partie du crâne humain la plus proche du soleil, à l'ange, la « [sphère translucide] […] qui [peut] s'attribuer toute autre forme ou couleur à [sa] guise ».[1226] Dans « L'art et la science », Jarry résume ainsi la théorie de Misès :

> La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui.
> La sphère est la forme des anges. A l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. (MSM, I, p. 188)

L'œil-soleil, l'œil-étoile, l'œil qui lance le regard-rayon de lumière, obsède l'écriture jarryque.[1227] L'œil introduit le regard et ainsi la présence de celui qui regarde.

César-Antéchrist : « une théâtralité de l'hétérogène qui saisit la pensée *in actu* »[1228]

Le cas de *César-Antéchrist* se distingue dans ce contexte avec l'image de l'œil-soleil visuellement présenté dans le livre. On a vu, dans le contexte du discours sur le décor héraldique, que le texte de *César-Antéchrist* demande au lecteur de détacher, par un acte de déchiffrage, les personnages des décors qui les entourent. Le processus de l'imagination devient conscient par « une théâtralité de l'hétérogène qui saisit la pensée *in actu* ».[1229]

Notre propos concerne ici les images insérées dans le texte, une série de bois et gravures, dont certains, originaux ou collages réalisés à partir de bois du 16e siècle, sont de Jarry, alors que « d'autres sont facilement reconnaissables comme étant faits à partir de tableaux de Dürer ou de Masaccio, d'autres encore sont de sources inconnues, mais par leur style situables entre le XVIe et le XVIIIe ».[1230] Un certain nombre de lectures critiques de *César-Antéchrist* proposent un examen des rapports entre deux systèmes signifiants, le textuel et le visuel. Helga Finter, par exemple, analyse la transformation du livre en théâtre héraldique, où le texte, les personnages et les décors « ne produisent des représentations que dans un *texte de la mise en scène* où ils sont actualisés ».[1231] La lecture mime ainsi le *texte de la mise en scène* « par la mise en rapport emblématique des blasons,

---

[1226] G. T. Fechner, *ibid.,* p. 46.
[1227] On peut aussi évoquer un dialogue possible avec la réflexion de Bergson, qui met en relief la double nature de l'œil, simple par sa fonction et complexe par sa construction (H. Bergson, *L'Evolution créatrice*, *op. cit.*, p. 96). L'œil devient donc le signe d'une simplicité qui est du « complexe resserré et synthétisé » (MSM, I, p. 172).
[1228] Helga Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s). Le théâtre emblématique de César Antéchrist », *Revue des Sciences Humaines*, no 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, p. 46.
[1229] H. Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s) », *loc. cit.*
[1230] H. Finter, *ibid*., p. 34.
[1231] H. Finter, *ibid*., p. 37.

bois, didascalies et répliques ».[1232] Par ailleurs, on peut constater l'existence de plusieurs articles visant, comme « Sur Jarry et l'Héraldique » de Frédéric Chambe, l'interprétation du système significatif héraldique du texte, y compris les signes visuels et les signes verbaux.[1233]

Pourtant, avant d'être une œuvre littéraire chargée de codes héraldiques, *César-Antéchrist* est une œuvre d'art typographique, publiée un an après la création, par Alfred Jarry et Remy de Gourmont, de la revue *L'Ymagier* (parue entre octobre 1894 et décembre 1896). Dans *L'Ymagier,* comme le montre Emmanuel Pernoud, l'image se transforme en *ymage*, c'est-à-dire en une image qui « n'a pas simple valeur d'accompagnement pour des textes écrits indépendamment d'elle », mais qui « est au centre de l'entreprise et les textes lui sont consubstantiels, écrits pour elle ou sur elle ».[1234] Dans « XI monstre », son compte-rendu du livre de Remy de Gourmont intitulé *Le Château singulier* et publié en 1894, Jarry met en valeur les culs-de-lampe à l'effigie de monstres qui servent d'ornement au texte écrit (Jarry n'écrit pas sur l'œuvre de Gourmont elle-même). Eruli affirme que « Jarry renverse la hiérarchie des éléments : il met au premier plan ces images qui dans l'ouvrage sont subordonnées au texte écrit [...] ; et il les charge de signification ».[1235]

Avec *César-Antéchrist,* cette tendance atteint son apogée : les images qui accompagnent le texte construisent un texte parallèle, communiquant entre elles grâce à un système significatif *sui generis*. L'ouvrage, comme l'affirme Patrick Besnier, « reflète d'abord un travail et une réflexion sur les images : la non-intégration des illustrations au texte, leur rapport possible, mais libre, leur autonomie réciproque qui invite le lecteur à les articuler (ou non) lui-même ».[1236]

La gravure présente sur la jaquette de l'édition originale, avec une image de taureau (Fig. 1), propose déjà un collage singulier entre le texte et l'image. D'abord publié en juillet 1895 dans le n. 4 de l'*Ymagier* sous le titre « Figure de l'Antéchrist », ce bois résumait, dans son contexte original (le livre *Ars memorandi notabilis per figuras evangelistrarum* datant du 15e siècle), l'évangile selon saint Luc (Fig. 2).[1237] Jarry conserve le phylactère original, « S[E]C[UN]DA YMAGO LUCE »

[1232] H. Finter, *ibid*., *loc. cit*, p. 46.
[1233] Frédéric Chambe, « Sur Jarry et l'héraldique », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 35/36, 1987, pp. 6-16.
[1234] Emmanuel Pernoud, « De l'image à l'ymage : Les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, n. 115, 1997, p. 62.
[1235] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 54.
[1236] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.,* 2005, p. 193.
[1237] Dans le Département des livres imprimés de la Bibliothèque nationale se trouve un exemplaire de ce livre, qui provient d'Allemagne de Sud et est daté vers 1473-1474. « L'*Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum* est un exemple d'application pratique de l'art de mémoire à l'apprentissage des Evangiles. Il comporte quinze grandes gravures visualisant les faits à retenir évoqués par le texte en regard. Ce livre est la troisième édition xylographique de cette œuvre. Contrairement au livre imprimé à caractères mobiles (typographie), les livres xylographiques sont entièrement gravés sur bois, texte comme image. » (*Trésors/ Bibliothèque nationale*, red. Anne Flottès-Dubrulle, Paris, 1990, n.p.)

(deuxième image de Luc), et ajoute à l'image son propre texte : « ALFRED JARRY » est inscrit sur le front du taureau, « CESAR-ANTECHRIST » et « *Drame en IV actes orné d'un frontispice et de gravures de bois* » sur le corps, et les détails de l'édition entre les deux pattes arrières. Par ce jeu entre les deux textes, le taureau conserve sa signification originale (le symbole de l'apôtre Luc) et reçoit deux identités supplémentaires : il est Alfred Jarry et il est l'Antéchrist.[1238] De plus, Jarry joue avec la fonction de l'image mnémotechnique, la transformant en sommaire de sa pièce.

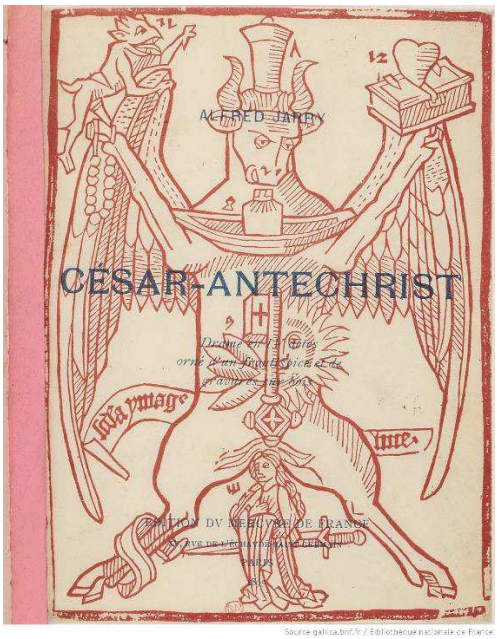


Fig. 1. Alfred Jarry, Jaquette de *César-Antéchrist*

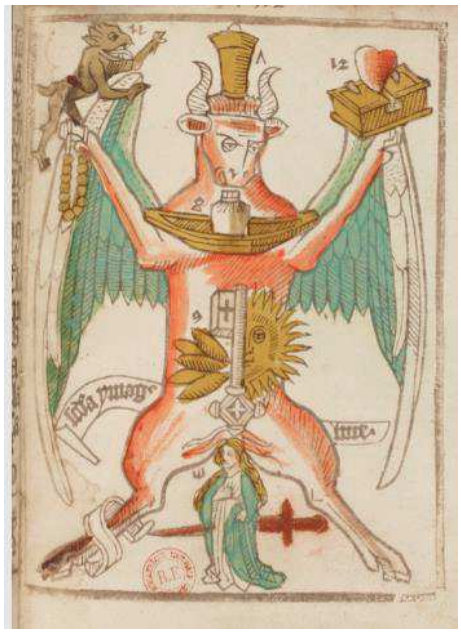


Fig. 2. Deuxième image de Luc, *Ars memorandi notabilis per figuras evangelistrarum*

Notons le décalage entre le taureau, symbole de Luc, et *César-Antéchrist,* qui est une version du *Livre de la Révélation* de saint Jean (dont le symbole est l'aigle). Pourquoi ne pas utiliser l'une des quatre images de Jean ? C'est que Jarry est attaché à une démarche de décontextualisation des images et de création de nouveaux rapports entre elles. Au cours du livre, l'image du taureau se transforme en une image de Bigorne, puis en image d'Ubu à cheval, qui sont autant de symboles de l'Antéchrist. Il est également possible que Jarry choisisse cette image à cause de la direction du regard du taureau (vers le bas et la gauche) : sur les trois images d'aigle présentes dans le livre original, le regard est tourné vers la droite.

[1238] Ajoutons également que Lautréamont, dans les *Chants de Maldoror,* utilise une stratégie très semblable. Dans la strophe troisième du chant troisième, Maldoror se transforme en aigle, animal symbole de l'évangéliste saint Jean. Ainsi, Lautréamont détourne la signification du symbole, qui se transforme en incarnation du mal.

Jarry cherche-t-il à créer l'impression d'un personnage qui regarde son propre reflet ? C'est probable, car la composition présentée sur la jaquette se reflète dans la représentation de Saint-Pierre-Humanité, un véritable travail de collage,[1239] qui précède l'Acte héraldique[1240] (Fig. 3 et 4). Jarry place le diable derrière le dos de Saint-Pierre pour qu'il corresponde au démon derrière la tête du taureau. Les croix renversées correspondent à la clé et à la croix sur son panneton (et on voit également la clé dans la main de Saint-Pierre), et l'oiseau sous la main de Saint-Pierre coïncide avec le soleil sous la patte du taureau. Julien Schuh interprète le bois de la jaquette comme « une forme de matrice pour la représentation de Saint-Pierre », résumant l'Acte prologal comme l'image mnémotechnique résume l'évangile.[1241]

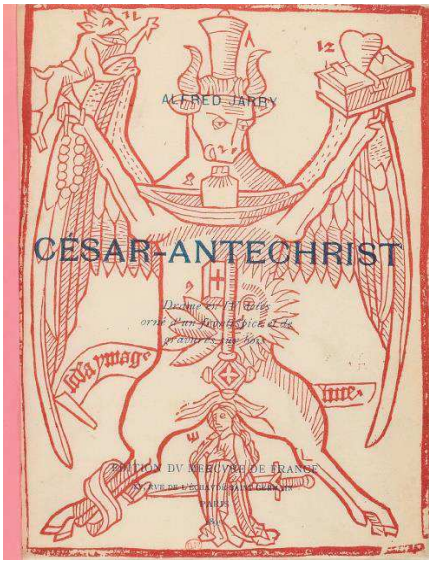


Fig. 3 Alfred Jarry, Jaquette de *César-Antéchrist*

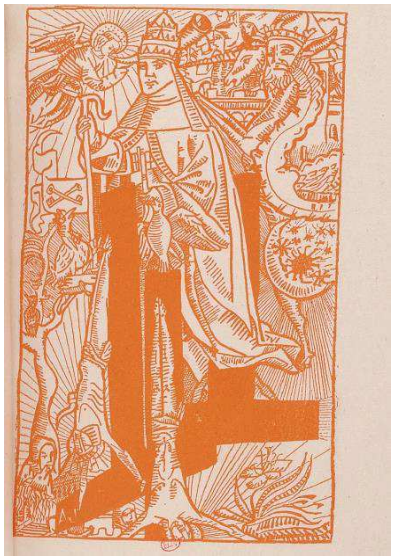


Fig. 4 Alfred Jarry, *Saint-Pierre-Humanité*

L'analyse de la succession des trois images, (l'estampe qui représente Saint-Pierre avant l'Acte héraldique (Fig. 5), l'image de la carte de jeu (un valet ?) qui apparaît dans le même acte (Fig. 6) et la gravure de la Bigorne avant l'Acte terrestre (Fig. 7)), confirme que la direction du regard a pu jouer un rôle décisif dans le choix de celles-ci.

[1239] Pour l'analyse des sources iconographiques utilisées par Jarry pour créer cette image, voir Paul Edwards, « Jarry Collagiste », *L'Etoile-Absinthe*, n. 88, 2000, pp. 126-127 ; B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, pp. 60-62.
[1240] L'Acte prologal, publié déjà dans *Les Minutes de sable mémorial*, n'est pas reproduit dans l'édition original de *César-Antéchrist*.
[1241] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 408.

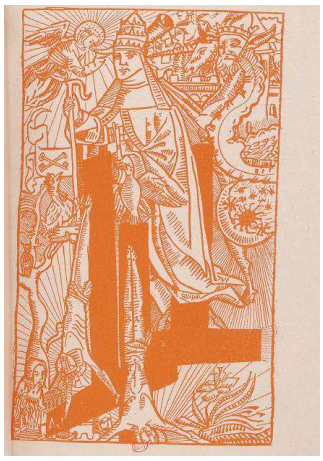


Fig. 5. Alfred Jarry, *Saint-Pierre-Humanité*



Fig. 6. J. et P. Garet, *Le valet*



Fig. 7. *La Bigorne*

Il existe un possible rapport dramatique entre les trois figures. Alors que saint Pierre regarde à gauche (en direction du taureau), le valet regarde à droite vers l'image suivante, celle de la Bigorne. En éliminant une lettre dans le nom de l'auteur de la carte, Pierre Garet, Jarry le transforme en phrase « Pierre Gare », qu'Alastair Brotchie interprète comme un avertissement destiné à saint Pierre.[1242] La figure présente sur la carte met saint Pierre en garde contre la Bête, l'Antéchrist, représenté par le démon qui se cache derrière le dos de saint Pierre, et par le taureau sur la jaquette.

Jarry choisit également d'intégrer dans *César-Antéchrist* deux images qui ne sont pas de sa main et qui représentent des scènes spectaculaires : l'exécution du martyre de saint Hyppolite et la double crucifixion, du Christ et de l'Empereur. Julien Schuh signale l'ouverture particulière des deux images aux réinterprétations : « Informes, obscurs, ces bois peuvent être recontextualisés pour entrer en résonances avec les textes neufs ».[1243] C'est la mise en scène des regards qui présente un intérêt particulier dans les deux images.

Dans le premier bois, le regard est fragmenté et décentré, créant chez le lecteur-observateur un sentiment de chaos (Fig. 8). Dans la foule, séparée par le mur de l'arène, certains observent l'exécution, d'autres détournent le regard. Dans le coin opposé sont représentés l'empereur et son entourage, qui regardent l'exécution. Les regards des quatre exécuteurs à cheval, qui écartèlent saint Hyppolite, créent deux diagonales : deux d'entre eux tournent la tête pour jeter un coup d'œil sur leur victime, les deux autres regardent devant eux. Etrangement, cette image fait écho à la composition créée par les images de Saint-Pierre, du valet et de la Bigorne.

[1242] Alaistar Brotchie, commentaire de l'image, in Alfred Jarry, *Caesar-Antichrist*, Antony Melville (tr.), introduced and annotated by Alastair Brotchie, Londres, Atlas Press, 1991, p. 57.
[1243] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cerebral*, *op. cit.*, p. 410.

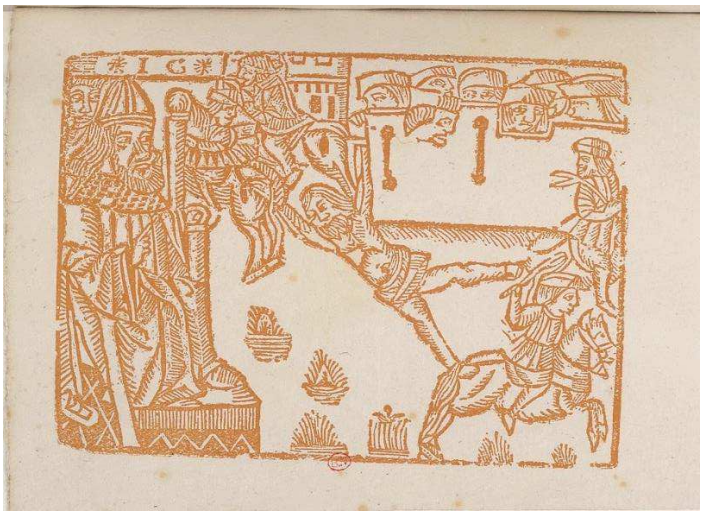


Fig. 8. *L'exécution du martyre de saint Hyppolite*

Sur le deuxième bois, la foule se trouve entre deux personnages crucifiés, mais ne regarde aucun des deux (Fig. 9). Les yeux de la plupart des moines, comme les yeux de l'Empereur, sont baissés. La posture de Jésus peut indiquer un regard direct vers eux, mais les traits de son visage sont effacés. Au lieu des yeux, nez et bouche il y a un espace vide entouré par un halo.


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 9. *« Anciennes carricatures huguenotes. – Sinon, quelle signification ? »*

L'image de la crucifixion apparaît déjà dans *L'Ymagier* n. 2 sous le titre général : « Anciennes carricatures huguenotes. – Sinon, quelle signification ? ». Selon la légende donnée par Jarry dans *L'Ymagier,* « les moines semblent railler le Christ en croix et même se boucher le nez devant lui ; l'autre personnage en croix semble être l'Empereur ».[1244] Cependant, comme le souligne Schuh, ce

[1244] Alfred Jarry, « L'Ymagier, n. 2 : Livret », *Œuvres complètes*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 536.

n'est pas seulement l'illustration de l' « Acte dernier » (« [...] César-Antéchrist, sous la figure de ce mystérieux Empereur [...] faisant face au Christ son double inversé tandis que les moines deviennent les « prêtres » de la scène II »[1245]), mais aussi un double reflet du couple visuel Taureau-Saint Pierre : bas-haut, les croix renversées *vs.* les croix érigées, droite-gauche, le taureau *vs.* l'Empereur (Fig. 10, 11, 12).

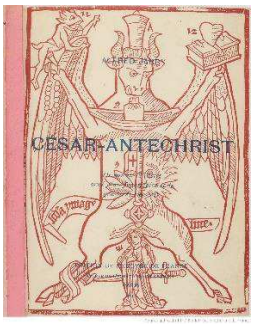


Fig. 10 Jaquette de *César-Antéchrist*

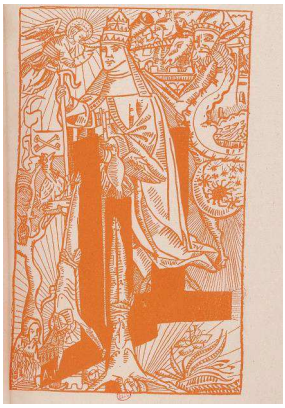


Fig. 11 Saint Pierre-Humanité



Fig. 12. *« Anciennes carricatures huguenotes »*

Les deux mises en scène visuelles de l'exécution résument d'une certaine manière les images qui apparaissent séparément. Ainsi, nous pouvons supposer que Jarry, en choisissant soigneusement les images, a cherché à créer un collage décomposé en morceaux que le lecteur/spectateur doit rassembler au fil de la lecture de *César-Antéchrist*. En montrant d'abord les pièces séparées du puzzle, puis en proposant une synthèse possible, il déplace le niveau visuel de livre vers une configuration spatiale qui donne à voir le processus de l'imagination *in actu* : « […] et tu entreverras la Pensée se mouvoir, et le travail de la Création en moi et par moi incessamment renouvelé » (CA, I, p. 330). Dans son article sur le théâtre emblématique de *César-Antéchrist*, Helga Finter montre que « la pièce fait du lecteur-spectateur quelqu'un qui expérimente la naissance de sa pensée dans la perception, soutenue par l'intuition, par ce qu'il est capable de voir et entendre ».[1246]

Cet observatoire n'est pourtant pas à nous seuls. Si on revient à la jaquette, on peut remarquer au centre de la composition le soleil, le seul qui regarde face à lui, mais ce regard direct est porté par un seul œil, comme si le soleil invitait le lecteur à jouer à cache-cache ou à colin-maillard. Il y a quelque chose d'une nature purement théâtrale dans ce regard, une adresse, qui ouvre le quatrième mur du livre, faisant entrer le lecteur dans son espace. Ce regard est également un

[1245] J. Schuh, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 410.
[1246] H. Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s) », *loc. cit.*, pp. 46-47.

regard d'observateur moqueur. Il se cache, observant depuis son abri nos tentatives pour déchiffrer l'image. Il est possible que la présence du soleil soit aussi la raison pour laquelle Jarry arrêta son choix sur cette image mnémonique.

Chez Jarry, comme on l'a vu, l'image du soleil et l'image de l'œil sont liées. La notion d'œil-soleil se trouve en rapport direct avec sa réflexion sur la communication. Dans son article « De l'inutilité du théâtre au théâtre », Jarry parle des regards des spectateurs qui sont reflétés comme les rayons de lumière par la surface du masque, créant ainsi un échange actif entre l'acteur et le public. Par l'introduction de l'œil-soleil dans l'espace, Jarry transforme ce dernier en espace offert au regard, c'est-à-dire spectaculaire. En visualisant ce regard, il le rend matériel.

Le regard direct de l'œil-soleil témoigne aussi d'une position supérieure et divine de l'observateur. Deux fois, cette image coïncide avec le visage de Jésus : avant l'Acte terrestre et dans l'Acte dernier. Dans le premier cas, le regard direct est doublé, Jarry plaçant la gravure de la Bigorne sous la xylographie du soleil-Jésus (Fig. 13). Dans le deuxième cas, la face de Jésus est éblouie par la lumière et il devient un soleil dont le visage est effacé.

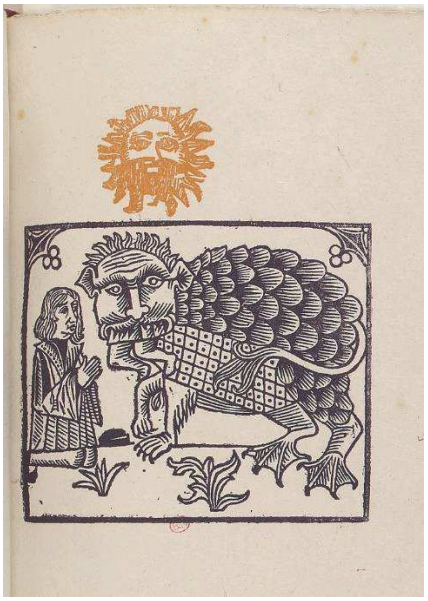


Fig. 13. Le soleil et la Bigorne



Fig. 14. *« Anciennes carricatures huguenotes »*

Dans la gravure qui représente Ubu à cheval, le soleil observe ironiquement Ubu et son armée de palotins, mais aussi le lecteur (Fig. 15). Jarry positionne le soleil derrière la tête d'Ubu, créant presque un monstre à double face, accentuant ainsi la double nature d'Ubu : l'Antéchrist et le Dieu, la bête et l'être suprême, un simple fantoche et une œuvre aux multiples allusions. Peut-être aussi le masque et ce qui est derrière lui.

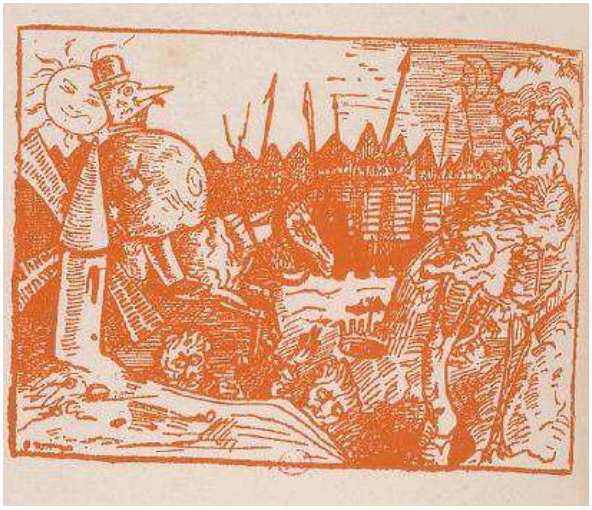


Fig. 15. Alfred Jarry, *Ubu et les palotins*

Dans *César-Antéchrist,* Jarry expérimente une construction de la configuration spatiale par le collage (et le décalage) d'éléments visuels : « [le] décalage entre les niveaux, les genres, les sujets hétérogènes, montre qu'il s'agit moins pour l'auteur d'illustrer un texte que de créer une prise de distance et un jeu de perspectives multipliées ».[1247] Le collage, affirme Patrice Pavis, « a une fonction métacritique, il dédouble l'objet et son regard, le plan factuel et la distance prise en face de lui ».[1248] Mais ce collage est aussi un blason, terme défini par *Le Petit Robert* comme un « ensemble de signes distinctifs et d'emblèmes d'une famille noble [...] ».[1249] Alors que le collage ordinaire met en jeu la notion d'œuvre et celle d'auteur,[1250] le collage héraldique de Jarry manifeste la subjectivité et l'autorité. Selon Frédéric Chambe, ce qui intéresse Jarry, « c'est moins l'héraldique en tant que telle, que l'oxymore dans lequel il la triture ». Comme la surface du masque, la

> surface de l'écu contient la profondeur supposée de l'identité [...]. La surface est un contenant, forme et contenu sont interchangeables.[1251]

L'œuvre est un blason, mais aussi le masque de l'auteur. Ou, selon les termes de Chambe, « Alfred Jarry est un blason ».[1252] Il est le Dieu, « le point tangent de zéro et de l'infini » (GODF, I, p. 734).

[1247] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 59.
[1248] Article « Collage », in P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*, p. 51.
[1249] Article « Blason », in *Petit Robert*, cité in H. Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s) », *loc. cit*, p. 31.
[1250] B. Eruli, « Le monstre, la colle, la plume », *loc. cit.*, p. 52.
[1251] F. Chambe, « Alfred Jarry de l'héraldique à l'identité de contraires », *loc. cit*., p. 56.
[1252] F. Chambe, *ibid.,* p. 58.

Construisant, dans *César-Antéchrist,* une configuration virtuelle de l'observatoire par la technique du collage, Jarry place son lecteur en position critique vis-à-vis de son propre regard, qui observe et reconstruit le monde, lui permettant ainsi d'observer son imagination *in actu*. Plus encore : il le rend conscient pour l'œil de l'auteur, qui l'observe et qui lui rend ce regard.

Le Surmâle : « l'étrange élucubration scientifico-lyrico-philosophique »

Si l'examen des images, dans *César-Antéchrist,* nous a montré comment Jarry construit l'espace de lecture comme un espace observé, l'analyse de la fonction du regard dans *Le Surmâle* évoque la construction de l'observatoire à l'intérieur de l'espace fictif. L'exemple emblématique de l'espace-observatoire est la grande salle du château, où Marcueil met à l'épreuve (et en scène) la capacité du corps humain d'effectuer un nombre impressionnant d'actes d'amour en un temps limité. Jarry construit cet espace méticuleusement sous les yeux du lecteur, du chapitre sept au chapitre douze, à partir de plusieurs points de vue : d'abord la perspective de « dames seules », puis celle du docteur Bathybius, enfin celle de deux participants, André Marcueil et Ellen Elson.

André Marcueil (notons que son nom, *marque-œil*, renvoie à la thématique du regard) invite sept filles et le docteur à participer à « la tentative que ferait un "Indien", dans la grande salle de Lurance, de battre le record "célébré par Théophraste", entre minuit et minuit » (Sm, II, p. 233). Il est souligné que Marcueil choisit la salle

> non pour sa dimension, mais parce qu'une petite pièce attenante y prenait jour par un œil-de-bœuf, permettant d'observer ce qui s'y passerait. Dans ce réduit, aménagé en cabinet de toilette, Bathybius pourrait en outre procéder à toutes les constatations qu'il jugerait nécessaires à établir l'authenticité de l'expérience. (Sm, II, p. 233)

La salle se transforme donc en édifice destiné à l'observation et à la représentation. Bathybius, à son tour, doit interpréter le « singulier rôle que Marcueil lui demandait de jouer », celui de scientiste observateur (Sm, II, p. 234).

Qu'en est-il des filles ? Dans le chapitre sept, s'attendant à prendre une part active à l'expérience, elles sont enfermées

> dans une spacieuse galerie, la galerie des tableaux, qui régnait à mi-hauteur du hall réservé au « record » et y avait eu communication à l'époque ancienne où cette vaste salle servait à des spectacles. Qu'on se figure une loge immense, au premier étage d'un théâtre, mais dont la vue sur la scène aurait été murée. (Sm, II, p. 238)

Finalement, elles reçoivent la possibilité de voir ce qui se passe dans la salle par « une vitre dépolie, très haut », dotée d'un « châssis de fer, infranchissable mais permettant de voir » (Sm, II, p. 242) :

> une lumière venant de côté et qui n'était pas celle du jour se diffusa par une vitre dépolie, très haut. Les femmes hurlèrent, se réjouirent, s'embrassèrent, se mordirent, empilèrent et escaladèrent des tables, culbutèrent deux ou trois fois, et enfin un poing, cuirassé de bagues mais qui saigna, étoila le carreau. Les femmes, nues, dépeignées, défardées, affamées, en rut et sales se ruèrent vers la petite fenêtre ouverte sur la lumière et... sur l'amour. (Sm, II, p. 242)

Les filles ne peuvent voir que la scène finale : l'homme et « une femme nue prostrée en travers de sa poitrine » (Sm, II, p. 242). Elles brisent la vitre et pénètrent dans la salle par « le panneau vitré », mais trop tard pour assister ou participer au spectacle (Sm, II, p. 253).

Bathybius, de son côté, suit l'action du début à la fin, mais n'en garde aucun souvenir. Le compte rendu de ses observations scientifiques, qu'on trouve dans le chapitre huit, « l'étrange élucubration scientifico-lyrico-philosophique », étonne tout d'abord le docteur lui-même (Sm, II, p. 242). Tandis que les filles doivent faire des efforts pour accéder au spectacle, Bathybius peut contrôler l'ouverture et la fermeture de son œil-de-bœuf, qui fonctionne comme un prolongement de l'œil du docteur :[1253]

> La vitre ronde était obstruée, du côté du cabinet de toilette, observatoire du docteur, par deux volets, en bois plein, que commandait une crémone. Il s'avança à tâtons et tourna la poignée d'un geste ferme, avec la même précision qu'il eût, professionnellement, fait jouer la vis sans fin d'un spéculum. Les volets s'écartèrent sans bruit, ainsi que des ailes de papillon s'ouvrent. (Sm, II, p. 243)

Après avoir fini de marquer son cadre, Jarry jette la lumière sur la scène elle-même. Marcueil fait une entrée théâtrale dans le déguisement de l'Indien, Ellen Elson met son masque, Bathybius ouvre sa vitre et le spectacle commence. Les deux personnages savent que Bathybius est là : « Allons, Indien, plaisanta Ellen, la Science vous observe [...] » (Sm, II, p. 247). Pour Marcueil et Ellen, c'est un regard du dehors, mais pour Bathybius, c'est aussi un regard de l'intérieur.

L'hallucination du docteur évoque un espace au croisement de deux perspectives, celle du télescope et celle du microscope. L'œil-de-bœuf à travers lequel Bathybius observe l'expérience, comparé à « l'oculaire d'un prodigieux télescope, emporté sous sa coupole trépidante par de colossales horlogeries, et braqué sur un monde inexploré », devient l'oculaire d'un microscope

[1253] Notons aussi un autre rapprochement que fait Jarry, dans le texte, entre l'œil et l'œil-de-bœuf : quand Bathybius ouvre les volets, la lumière de la salle pénètre à l'intérieur de l'œil-de-bœuf, comme elle pénètre à l'intérieur du vrai œil lorsqu'on l'ouvre.

(Sm, II, p. 243). L'accouplement de Marcueil avec Ellen se transforme en la rencontre du spermatozoïde avec l'ovule :

> Supervisé par un docteur qui porte le nom du protoplasme primitif de Haeckel, la scène a déjà valeur de cosmogonie [...] La lucarne de Bathybius lui permet de pénétrer dans le bassin même d'Ellen *et* de contempler l'univers. [...] [Les formes blanches d'un homme et d'une femme] se détachent sur un fond noir, tout ensemble espace cosmique et profondeurs utérines où l'on voit nager des spermatozoïdes.[1254]

Quant au créateur, le Dieu, il s'est converti en entité assez petite pour entrer, lui aussi, dans le même cadre de l'oculaire du microscope, « se [situant] désormais dans l'appareil génital lui-même »[1255] : « Le germe est ce Dieu en deux personnes, ce Dieu qui naît de l'union des deux plus infimes choses vivantes, les *demi-cellules* qui sont le Spermatozoaire et l'Ovule » (*Sic.* Sm, II, p. 245). Le regard de Bathybius plonge dans les profondeurs de l'organisme et, par là, dans les profondeurs de la création elle-même. Les sept femmes enfermées dans la galerie sont doublées dans cette cosmogonie par les « dix-huit millions de reines, les demi-cellules femelles, qui attendent au fond de leur caverne » (Sm, II, p. 245).

Jarry joue ici avec l'horizon herméneutique du lecteur, lui donnant une fois encore l'occasion d'observer comment son imagination reconstruit l'espace du texte fictif. En lui proposant d'abord le point de vue des filles, Jarry bloque le regard du lecteur, provoquant chez lui le désir de voir le hall, où a lieu l'expérience. Puis il lui ouvre l'œil-de-bœuf de Bathybius, mais montre un cosmos. L'espace s'entrelace avec le corps. Dès le début, Marcueil existe dans une symbiose parfaite avec son château, qui l'enveloppe comme un utérus (rappelons que le château est un « héritage maternel » de Marcueil (Sm, II, p. 203)). L'interprétation paraît évidente : la rencontre d'André et Ellen est une métonyme du processus de fécondation. Le château-utérus libère un ovule (Ellen) qui va à la rencontre d'un spermatozoïde (André). Mais cet observatoire est un piège : le texte est miné par des éléments-fantômes qui provoquent son dysfonctionnement. Le château-utérus appartient à André et non à Ellen. Ainsi, ce n'est pas le spermatozoïde qui pénètre à l'intérieur, mais l'ovule (rappelons qu'Ellen arrive dans son automobile, objet phallique).

Peut-être Jarry cherche-t-il à observer une « fécondation » littéraire et non scientifique ? Le texte fantôme suggéré ici est l'accouplement de Maldoror avec le requin. Comparons le texte jarryque :

> Et ils tombèrent l'un vers l'autre, leurs dents sonnèrent et le creux de leurs poitrines — ils étaient si absolument de la même taille — fit ventouse et retentit.

[1254] Evangélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, Genève, Droz, 2004, p. 488.
[1255] E. Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op. cit.*, pp. 488-489.

> Ils commencèrent de s'aimer, et ce fut comme le départ d'une expédition lointaine, d'un grand voyage de noces qui ne parcourait point des villes, mais tout l'Amour. (Sm, II, p. 248)

Et le texte de Lautréamont :

> Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goëmon [...].[1256]

Michel Pierssens note que l'attribut majeur d'Ellen, son masque de chauffeuse, « la transforme en pur être d'écriture ».[1257] On peut dire plus : le masque d'Ellen et le masque d'Indien d'André les transforment en purs êtres de littérature. A partir de l'espace-observatoire, l'espace-observatoire livresque et littéraire est construit. Ellen et Marcueil en sont les signes « dansants et fous », selon les termes de Jarry (MSM, I, p. 179).

Le choc de la rencontre entre deux corps fait aussi écho à un autre texte de Jarry. Dans *Haldernablou,* on trouve la « […] chute sadique des mannequins » (MSM, Ha, I, p. 220). Il est possible que Jarry nous guide ainsi vers une expérience de spectateur de théâtre (le texte est saturé de terminologie théâtrale, « théâtres », « loge », « spectacles », « masque »). Jill Fell propose de lire la scène de l'accouplement entre Ellen et André citée ci-dessus comme une scène de théâtre de marionnettes :

> *They perform the standard scene of the puppet repertoire, "Lovers' Meeting" […] The noise of their impact […] suggests that this couple is manufactured from harder materials than flesh and blood […] Their similar height also suggests standard hand-sized glove puppets.*[1258]

Si André et Ellen sont les marionnettes, qui les manipule ? Dans le chapitre huit, on lit que les demi-cellules femelles, « qui attendent au fond de leur caverne », « pénètrent les mondes de leur regard et les gouvernent » (Sm, II, p. 245). Mais les sept filles (un dédoublement des cellules dans l'espace du château), ne portent aucun indice qui pourrait suggérer leur rôle de marionnettiste. Le manipulateur-fantôme se dresse derrière les deux participants principaux.

[1256] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 183.
[1257] Michel Pierssens, « Les savoirs du Surmâle », *Revue des Sciences Humaines*, *loc. cit.*, p. 135.
[1258] J. Fell, *Alfred Jarry, an Imagination in Revolt*, *op. cit.*, p. 171.

L'observatoire construit à l'intérieur du texte fictionnel permet à Jarry de créer un dispositif spatial qui lui soit extérieur et où, comme dans *César-Antéchrist*, le lecteur peut examiner le processus de son imagination, et l'auteur expérimenter avec ce dernier. La configuration de l'observatoire permet à Jarry d'introduire à l'intérieur du texte sa propre présence fantomatique.

b. La profondeur : l'espace de l'immobilité devient espace de l'être[1259]

Le signe « œil » existe sous deux formes dans l'espace textuel de l'œuvre jarryque : celle du signe positif, l'œil qui éclaire et qui observe, et celle du signe négatif, l'œil arraché ou la pupille noire, « l'orbite creuse où mon regard va plongeant » (MSM, I, p. 178). L'œil noir se creuse entre les mots, hypnotisant le lecteur, se transformant en une bouche béante de vampire. C'est la mort,

> le ressaisissement concentré de la Pensée ; elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être. La mort est l'égoïsme parfait et la véritable – … (CA, I, p. 281)

La profondeur est donc une configuration spatiale évoquée par l'œil qui se tourne vers l'intérieur, tandis que l'observatoire met en relief le regard extériorisé.

On peut évoquer dans ce contexte l'analogie que fait Bachelard entre les mots et l'eau tranquille :

> Pour un rêveur de mots, les mots : eau dormante ont une douceur hypnotique. En rêvant un peu, on en vient à savoir que toute tranquillité est eau dormante. Il y a une eau dormante au fond de toute mémoire. Et dans l'univers, l'eau dormante est une masse de tranquillité, une masse d'immobilité. Dans l'eau dormante, le monde se repose. Devant l'eau dormante, le rêveur adhère au repos du monde.[1260]

L'âme s'unit au monde, le rêveur est partout : « L'eau dormante intègre toute chose, l'univers et son rêveur ».[1261] Tandis que l'observatoire est l'espace du soleil et de la lumière, la profondeur est l'espace de la nuit et aussi de l'encre, de la création. Ainsi, il devient un espace dangereux, puisqu'il efface la séparation entre le corps et la matière qui l'entoure. Mettant littéralement l'œuvre en « abîme », la profondeur devient un espace critique, analytique, métalittéraire.

La profondeur se construit à l'intérieur de l'objet minéral (notamment le crâne). C'est un espace-prison d'une part, et un espace de projection de l'autre. Emmanuel Dieu « n'a d'autre prison que la boîte de son crâne » (AA, I, p. 921). Quand Haldern ferme « la mort de [ses] cils au monde extérieur, pour [qu'il] réfléchisse dans la nuit de dessous [son] crâne », la didascalie indique le passage du Chœur « *dans la lumineuse projection obliquement pendulaire d'un des yeux d'écorché de la tête de mort qui s'ouvre* » (MSM, Ha, I, p. 225).

[1259] « […] il faut désigner l'espace de l'immobilité en en faisant l'espace de l'être » (G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 164).
[1260] G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 169.
[1261] G. Bachelard, *idem.*

Haldernablou : « …à l'horizon la vision trouble des rideaux mous… »

Le texte dramatique *Haldernabou* permet d'évoquer les éléments primordiaux d'une architecture de l'espace de la profondeur. Comme dans *Le Surmâle,* l'espace de la profondeur est désigné par la double perspective du microscope-télescope. Les didascalies oscillent entre deux points de vue, celui de la « goutte d'eau au microscope solaire, où rampent les ombres amiboïdes », et celui du cosmos, depuis lequel on aperçoit Haldern et Ablou se promenant sous le plafond vitré d'une gare, quand « au-dessus, en majeure amplitude, oscillent et croisent leur zénith des ombres rondes, noires et dentelles » (MSM, Ha, I, p. 218). On retrouve à nouveau ces ombres dans la scène septième acte deuxième, où le « *jet de lumière sur le lit dessine un disque allongé de pâleur astrale, goutte d'eau au microscope solaire, où rampent les ombres amiboïdes* ». Le matériau de cet espace est donc le verre ou son équivalent, l'eau. L'espace est à la fois biologique et architectural. La formule « nervures de côtes crispées » peut faire référence à la structure de l'aile d'un insecte ou à la partie architecturale d'une construction gothique.[1262]

Le cadre de la narration désigné par le prologue (dans « la forêt triangulaire » le « lombric blanc rentre en ses tanières ») et par l'épilogue (dans « la forêt triangulaire » le « lombric blanc sort de ses tanières ») ouvre l'espace fictionnel à une lecture polysémique. Le regard englobant aperçoit une forêt, un terrain planté de bois, les tanières et un corps qui se meut entre les deux. Si on s'approche, on découvre un espace architectural d'église : la forêt est une forêt de colonnes, les tanières une chambre d'où sort le chœur, vêtu d'habits blancs. Enfin, le regard plus focalisé découvre une partie élargie du corps masculin (MSM, Ha, I, pp. 215, 229). Mais sur ce niveau, l'espace reste toujours l'observatoire.

Jarry indique que pour la scène dans la gare, la voix du Chœur, « *qui est celle des décors* », est « viscérale sur le plafond vitré », il la lie ainsi à l'acte de la pénétration à l'intérieur d'un corps mort, de l'autopsie. C'est le moment où l'observatoire prend la forme de la profondeur (MSM, Ha, I, p. 214). L'escalier sur lequel montent et descendent les ombres dans cette scène dessine l'axe vertical de l'espace. Il connecte la nuit (la profondeur) au jour (l'observatoire). « Ils montent et descendent une échelle, les invisibles dont traînent les ombres, » dit Haldern à Ablou dans la gare (MSM, Ha, I, p. 217). Plus loin : « Ne descends pas encore la vis interminable des escaliers » (MSM, Ha, I, p. 223). Ainsi l'image de l'escalier est-elle liée à celle de la spirale, de la « volute /

[1262] Le terme « nervure » peut signifier : en architecture « moulure ronde saillante », notamment gothique ; en entomologie « tube corné qui se ramifie dans l'aile d'un insecte » (Article « Nervure », *GDU*, t. 11, MEMO-O, p. 939).

[des] incantations […] », qui à son tour évoque l'image de l'œil hypnotisant[1263] (MSM, Ha, I, p. 218).

L'autre élément architectural qui construit l'espace fictionnel du texte, c'est le mur, qui est représenté dans *Haldernablou* par les mots « dalles » et « pan ». Dans la scène première de l'acte deuxième, Haldern voit « [un] crapaud barbu, vêtu, mort raidi qu'on n'étendra point sur les dalles des morgues […] » (MSM, Ha, I, p. 220). Dans la chambre de Haldern, selon la didascalie de la scène quatrième, acte deuxième, il y a un « pan de mur nu avec gant d'escrime exhumant trois doigts de l'ombre » (MSM, Ha, I, p. 222). Le mur est un équivalent à la pierre tombale : « Ta beauté même devant mes yeux, mes yeux, mes mains et tous mes sens resteront comme des squelettes sous une dalle », dit Haldern à Ablou (MSM, Ha, I, p. 225).

Pourtant, le mur porte le regard : « Et là-bas dans l'ombre, une image de Sainte nous regarde, nous regarde malgré elle, clouée au mur comme une effraie par les ailes » (MSM, Ha, I, p. 223). L'image de Sainte, multipliée dans la scène sixième de l'acte deuxième, est un public qui regarde les deux actes accomplis par Haldern et Ablou ensemble, l'acte de l'amour et l'acte du meurtre :

> Images de Saintes, vos paupières férues
> Dans la chambre, de l'Acte à taire, applaudissant
> Ironiques en clins éternels, noircissant
> L'œil par l'étendue des rues parcourues… (MSM, Ha, I, p. 225)

Le mur devient donc l'équivalent de la tête de mort sculptée qui se trouve dans la chambre de Haldern. Notons que dans *Les Jours et les Nuits,* on voit le même jeu d'équivalence entre le masque et le mur. Sengle, hypnotisé par son frère Valens, s'approche trop de son masque et la « bouche de plâtre devint de chair et rouge pour boire la libation de l'âme de Sengle » (JN, I, p. 835). Pourtant, la cause officielle de sa mort est « la chute d'un plâtre fort lourd, qui s'est détaché du mur, comme il travaillait à sa table » (JN, I, pp. 836-837). Ce mur-tête qui vampirise se trouve aussi dans *Berceuse de mort pour s'endormir* : « Le portrait de mon front mural a sucé tout mon sang qui râle » (MSM, I, p.192).

[1263] On retrouve par exemple un escalier en spirale dans *Les Jours et les Nuits*, où il est une métonymie du plongeon de Sengle dans la mémoire : « Ensuite, on arrivait dans des cercles sacrés de pierre grise, et tout le monde montait à genoux des marches douloureuses, jusqu'au sommet d'un triangle de granit ; et il jouait debout parmi, parce qu'il était tout petit enfant. Et il y avait au pied de l'escalier, sur une route droite, des fossés avec des mares et des grenouilles bleues […] » (JN, I, p. 797).

Par ces deux éléments, Jarry fait plus qu'évoquer l'espace de vie d'Haldern et d'Ablou : il désigne l'architecture de la profondeur. Voyons comment se construit ici l'horizon herméneutique du lecteur. Dans la scène première de l'acte premier, Ablou pose à Haldern une question sur son manoir :

> ABLOU. — De votre manoir le soir les esclaves au bord des routes. Les mains d'ombre sur ceux qui passent. Les cervelles écrasées sous les troncs d'arbres. Dans des bocaux avec de belles étiquettes ?
> HALDERN. — Oui, Ablou.
> ABLOU. — Et des squelettes derrière les portes obéissent, phalanges aux verrous. Et des caméléons vrillés autour des hauts dressoirs virent-virent au soleil leurs yeux comme des pénis de nègres ?
> HALDERN. — Oui, Ablou.
> ABLOU. — Et jamais personne n'a visité votre manoir ? Ni homme, ni femme ? (MSM, Ha, I, pp. 215-216)

Il paraît impossible d'imaginer le manoir de Haldern. Notre horizon est rempli de symboles hermétiques. Le texte se présente comme impénétrable. Pourtant, la scène suivante se passe dans la chambre de Haldern, sans que rien n'indique à quoi ressemble cet espace. La didascalie mentionne seulement la cage avec deux chevêches, donnant pour première impression celle d'un espace de prison. En même temps, le texte continue de remplir notre horizon de symboles incompréhensibles et d'éléments liés à la mort (la pierre tombale, le cercueil), mais aussi à son observation scientifique (les cervelles dans les bocaux « avec de belles étiquettes »). L'espace se dessine d'un côté comme hermétique et de l'autre comme transparent, étant à la fois la construction spatiale de la profondeur et celle de l'observatoire. Cet espace liminal est dangereux puisqu'il retient prisonnier.

Dans la scène quatrième, Jarry inscrit l'horizon de son lecteur à l'intérieur du texte :

> Double
> À l'horizon la vision trouble
> Des rideaux mous s'ouvrant des ailes des hiboux. (MSM, Ha, I, p. 219)

Encore une fois, on rencontre l'horizon dans la scène du meurtre d'Ablou : « […] l'horizon tendu de noir des mortes rues » (MSM, Ha, I, p. 225). Ici, Jarry dessine plusieurs fois cet horizon « des mortes rues » : une avenue apparaît dans l'acte premier, scènes première et cinquième, et dans l'acte deuxième, scène cinquième. La ligne horizontale de l'avenue mène à la mort, à l'intérieur :

> Images de Saintes, vos paupières férues

Dans la chambre, […]
noircissant
L'œil par l'étendue des rues parcourues… (MSM, Ha, I, p. 225)

Ainsi, le « *corps du fakir las, très las* » qui « *se couche sur la route aux bordures de fer* », n'est autre que Haldern, qui dit « Ferme la mort de mes cils au monde extérieur, pour que je réfléchisse dans la nuit de dessous mon crâne […] » (MSM, Ha, I, p. 225).

La pièce suggère un univers mécanique. Il y a des « *bordures de fer* », la grille de la pluie (scène troisième, acte 2), le son d' « un chariot chargé de ferraille » (MSM, Ha, I, pp. 220, 223). C'est un espace de prison, marqué non seulement par les grilles, mais aussi par les serrures et les verrous, et surtout par une atmosphère claustrophobique : « Marelle de plomb en damier, pan de vitrail abattu, les pas par-dessous s'y lisent de l'étage qui nous surplombe » (MSM, Ha, I, p. 217). Et plus loin :

Sur les toits perchent des corbeaux monumentaux ;
Les toits sont des cercueils qu'ont cloués des marteaux
*Au ciel lunaire. (*MSM, Ha, I, p. 226)

C'est l'espace « *des machines semblables aux vivants, […] qui se meuvent, oscillant aux flots et à la libration de l'île, de l'autre côté du verre* » (JN, I, p. 791). Ainsi Ablou, s'adressant au soupirail au fond de la gare, dit : « La Machine, vie devinée qui se dévide de l'ombre dense » (MSM, Ha, I, p. 217). Cette Machine n'est-elle pas une métonymie du livre ?

Dans *Haldernablou,* c'est le Livre, *Les Chants de Maldoror*,[1264] qui devient un monstre mécanique et attaque son lecteur :

Le Livre de l'Acte passé
Sur les rails de fer roule et râle.
Dormez indéfiniment, ô mains trépasses ;
Vous ne refermerez plus vos dents sépulcrales.
[…]
Le livre m'a serré de ses pinces de fer
Mieux que les mortes mains n'avaient mordu ma chair. (MSM, Ha, I, 226)

La profondeur, c'est l'envers de l'observatoire, mais aussi son prolongement. Si dans l'observatoire, le lecteur peut apercevoir son imagination *in actu*, le plongeon dans la profondeur

[1264] S.-Ch. David, *Alfred Jarry et les secrets des origines*, *op. cit.*, pp. 34-37.

le met en péril d'être attaqué par cette créature qu'a transformée en monstre celui qui créa l'observatoire et qui poussa le lecteur vers le gouffre, c'est-à-dire l'auteur.[1265]

L'Amour absolu : « un pas à l'intérieur de l'escargot »

Dans *Haldernablou,* comme dans *Le Surmâle* ou *Les Jours et les Nuits,* la profondeur est un espace de l'hallucination ou de la mémoire. Cette configuration de l'espace se développe circulairement (par la descente de l'escalier hélicoïdal dans *Haldernablou* ou par « un pas à l'intérieur de l'escargot » dans l'*Amour absolu*) :

> La mémoire, ce chien d'arrêt de l'esprit, est aussi un pareil cercle. Quêtant tout le long de la courbe des circonvolutions limitées par la sphéricité du crâne, elle repasse par les mêmes points… et rapporte. (ChV[1266], II, p. 407)

Apparemment, Jarry écrit ce passage sous l'influence de Bergson, qui décrit la mémoire comme un système de cercles. Le premier cercle, le plus intérieur, enveloppe l'objet aperçu. Ce cercle, à son tour, est enveloppé par les autres cercles qui « n'ont de commun entre eux que l'objet aperçu ».[1267] Bergson insiste sur le modèle circulaire qui réunit la mémoire et la perception, et

> où tous les éléments, y compris l'objet perçu lui-même, se tiennent en état de tension mutuelle comme dans un circuit électrique, de sorte qu'aucun ébranlement parti de l'objet ne peut s'arrêter en route dans les profondeurs de l'esprit : il doit toujours faire retour à l'objet lui-même.[1268]

Ce retour permanent à l'objet prend chez Jarry une forme métafictionnelle. L'objet matériel, le livre ou le crâne, réapparait avec chaque cercle. Il est intrinsèque à l'architecture de la profondeur : Haldern se retire à l'intérieur de son crâne, Sengle s'unit au masque. Amenant son personnage dans le monde imaginaire, Jarry le ramène néanmoins toujours (violemment) à l'objet matériel.

Dans *L'Amour absolu,* on trouve les mêmes éléments qui désignent la profondeur de *Haldernablou*. Pourtant, ici, l'espace prisonnier est plus tangible :

> *Il* habite une des branches de l'étoile de pierre.
> La prison de LA SANTE.

[1265] Citons dans ce contexte l'avertissement avec lequel Lautréamont ouvre ses *Chants* : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison […] » (Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 83).
[1266] « La mécanique d' "Ixion" », *La Plume*, 15 mars 1903.
[1267] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1903, p. 107.
[1268] H. Bergson, *ibid.,* p. 107.

> [...] l'électricien de l'axe de l'étoile réalise le geste du magnétiseur qui, d'un index entre les sourcils, révoque de l'imitation de la mort.
> LA SANTE est semblable à Argus qui avait cent yeux. [...]
> *Il* habite une petite étoile d'une des branches de l'étoile de pierre [...]. (AA, I, p. 921)

Comme dans *Haldernablou* ou *Le Surmâle,* les deux cosmogonies sont croisées : la divine, dont le centre est le Dieu ou l'homme sous la lampe, et la scientifique dont cet homme est une partie minuscule, observée sous le microscope. Le « il » est placé dans l'espace du panoptique, la prison qui « est semblable à Argus qui avait cent yeux ». Graduellement, l'espace se focalise sur l'homme sous l'étoile-lampe : Jarry construit un espace éclairé dans lequel il place l'homme, qui est « un homme considérable », car « [il] a fait une étoile » (AA, I, p. 922).

L'ambigüité et l'incertitude de l'espace sont accentuées par l'utilisation de cet « *il* » impersonnel. Le nom, Emmanuel Dieu, apparaîtra plus tard, écrit sur la porte de la cellule. On trouve aussi l'inscription sur la muraille dans *Les Jours et les Nuits* : « *Il y a une inscription sur la muraille, comme quoi pour celui qui embrasse passionnément son Double à travers le verre, le verre s'anime en un point et devient sexe, et l'être et l'image s'aiment à travers la muraille* [...] » (JN, I, p. 791). Par le texte écrit, l'image devient l'être. Plus encore, l'être devient lieu. L'analyse du corps-ville de Messaline, proposée par Noël Arnaud, illustre bien ce point :

> Elle naît d'un mot, et ce mot est un lieu : elle lit, dans son miroir, le nom inversé de la Ville, le nom vrai mais secret de Rome (Roma) : AMOR. A cette révélation, la voici Rome ; son corps érotique est la ville ; les boucles de ses cheveux forment la colline des Jardins de Lucullus et l'aigrette de diamants qui les surmonte est le jet d'eau de la plus haute terrasse de Lucullus. […] Le lieu est un être. […] Où tu es, tu es Dieu. Le lieu est dieu.[1269]

Ces deux dernières phrases d'Arnaud valent double dans le cas de l'*Amour absolu* ! Et ainsi le *il* observé devient-il Emmanuel Dieu *et* le crâne dans lequel se déplie le récit.

Qui est Emmanuel Dieu ? C'est un « polyèdre d'idées », selon la formule jarryque (MSM, I, p. 172). Il est les multiples variations de *il.* Chaque variation ouvre un nouvel horizon de lecture, donc un nouvel espace : l'histoire de l'homme emprisonné pour meurtre se transforme en une histoire biblique, l'histoire biblique en une histoire de relations perverses entre hypnotiseur et patiente, qui elle-même devient une histoire d'amour interdit entre la mère et son fils. Chaque déplacement de l'horizon est déclenché par une phrase ambigüe. « Je suis Dieu, je ne meurs pas sur la Croix », dit Emmanuel Dieu dans le chapitre deuxième (AA, I, p. 922). Cette déclaration

[1269] Noël Arnaud, « De Messaline au Tzar de toutes les Russies. Pour saluer Brunella Eruli », *L'Etoile-Absinthe*, n. 1-2, mai 1979, p. 55.

reçoit ici un double sens : soit « Je suis Emmanuel Dieu, je ne suis pas Jésus Christ » soit « Je suis Jésus Christ, et comme tel je suis immortel ». Un autre exemple peut être relevé dans le chapitre troisième, où Miriam-mère dit à Emmanuel-fils : « Je suis LA VOLONTE DE DIEU » (AA, I, p. 925). Encore une fois, l'interprétation est double, puisque le mot « suis » est la forme de l'indicatif présent de deux verbes, suivre et être. Ainsi peut-on lire cette phrase dans le sens de « Je suis Miriam, la mère de Jésus, la croyante qui suis la volonté de Dieu » ou dans le sens de « Je suis Miriam, la patiente hypnotisée d'Emmanuel Dieu ». Le chapitre quatrième ajoute un nouvel horizon, à savoir la Bretagne du 19e siècle et l'enfance de Jarry :

> [...] ils le baptisèrent, en langue plus antique, du jour de sa trouvaille, qui était Noël.
> *Nédélec* (Noël, Emmanuel) *Doue*.
> Ils, le notaire et Marie sa femme.
> *Joseb* et *Varia*, selon le dialecte de leur résidence, Lampaul en Bretagne.
> Le notaire s'appelle-t-il Joseph parce que sa femme se prénomme Marie ? ou elle Marie parce qu'elle a épousé Me Joseb ? (AA, I, p. 928)

Le lecteur se perd dans les jeux de doubles : Miriam-Varia, Emmanuel Dieu-Jésus, une mère qui devient fille, un fils qui est en même temps amant. Le nom d'Emmanuel Dieu lui-même contient un dédoublement : en hébreu, « Emmanuel » signifie « Le Dieu est avec nous ».

Qu'est-ce que le crâne ? Au début du deuxième chapitre, on fait « un pas à l'intérieur de l'escargot », plongeant ainsi dans la profondeur, la spirale infinie des lectures (AA, I, p. 921). Les étoiles de pierre et les escargots s'inscrivent dans l'élément de la profondeur, qu'on a désigné comme « le mur », qui évoque la mort, la pierre tombale, le crâne, un écho de la vie qui n'est plus là. C'est, pour reprendre la formule mallarméenne, un « aboli bibelot d'inanité sonore ».[1270] C'est le signe vide, le signifiant sans le signifié, au cœur duquel Jarry place Emmanuel Dieu, incarnation d'un dédoublement infini.

Le crâne correspond aussi aux « douze assiettes bordées du double zodiaque de l'alphabet » avec lesquelles Emmanuel apprit lui-même à lire et à écrire (AA, I, p. 930). L'alphabet sur l'assiette devient un élément fantôme, qui suggère la polysémie du texte, car il « [pouvait] se lire de n'importe quelle lettre » (AA, I, p. 930).

> Absolu-ment.
> C'est une charade.
> Ce qui ne qualifie pas le premier mot est le sujet du second.

[1270] Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles… », *Poésies*, Paris, Gallimard, 2009, p. 59.

> Tout dans l'univers se définit par ce verbe ou cet adjectif. (AA, I, p. 951)

C'est l'écriture de la profondeur par excellence : tout devient son objet, ce qui élimine ainsi l'objet même. On est dans les ténèbres, où le texte ne peut pas être séparé de son fantôme, parce qu'il ne reste que des fantômes, brouillage du sens.

L'espace de l'immobilité (la prison) devient un espace de l'être (Emmanuel et le crâne).[1271] Ces deux espaces forment un même *il*, qui n'est qu'une unité textuelle, signifiant sans signifié prenant la forme de « la statue de l'Itron-Varia »[1272] (AA, I, p. 957). D'un côté, comme le propose Henri Bordillon, Emmanuel Dieu peut être « prisonnier de cette Vierge en pierre ».[1273] Selon Bordillon, l'étoile de pierre de la prison de la Santé fait allusion au signe de la vierge, Maris Stella, « étoile de la mer, [...] le titre d'un cantique que Jarry ne pouvait pas ignorer [...] ».[1274] D'un autre côté, la statue, comme l'étoile de pierre (la prison), est l'extension du squelette en général et du crâne en particulier. Mais avant tout, Varia est une *varia-tion* de Miriam, une possibilité de lecture du texte parmi d'autres : « La vraie Miriam était en dehors de Varia » (AA, I, p. 957).

De plus, à travers Miriam-Varia, un corps en état de catalepsie et d'hypnose manipulé par Emmanuel Dieu, Jarry fait surgir le dispositif théâtral fantôme. Ainsi Brunella Eruli interprète-t-elle *L'Amour absolu* comme un spectacle de marionnettes créé par Emmanuel Dieu :

> Le dialogue entre le magnétiseur et sa patiente pourrait n'être que le fruit d'un autre dédoublement, celui d'un personnage unique qui jouerait tous les rôles : celui du prisonnier de la Santé, par exemple, qui attend la guillotine et revit peut-être toute sa vie ou tous ses fantasmes dans les quelques instants qui le séparent de la mort. Les voix qui parlent pourraient surgir toutes du même corps, comme, dans un spectacle de marionnettes, le montreur prête sa voix à tous les personnages.[1275]

Tout en acceptant cette lecture, nous proposons de la nuancer : il ne s'agit pas d'un castelet, mais d'un théâtre d'ombres. Emmanuel Dieu, l'homme « qui rêve assis près de sa lampe » projette les ombres de Miriam et de Varia sur la périphérie de son crâne (AA, I, p. 921). La profondeur devient l'espace d'un spectacle fantasmagorique projeté par l'œil tourné vers le monde intérieur.

[1271] « […] il faut désigner l'espace de l'immobilité en en faisant l'espace de l'être » (G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 164).
[1272] Michel Arrivé note qu'en breton, cette formule signifie Notre-Dame (mot à mot : « Madame Marie »), « Notes », A. Jarry, *Œuvres complètes*, I, édition citée, p. 1264.
[1273] Henri Bordillon, « L'Amour absolu, rêve mallarméen », *L'Etoile-Absinthe*, 1ère et 2ème tourné, mai 1979, pp. 36-37.
[1274] H. Bordillon, « L'Amour absolu, rêve mallarméen », *loc. cit.*, p 49, n. 5.
[1275] Brunella Eruli, « L'immaculée conception », *L'Etoile-Absinthe*, n. 7/8, décembre 1980, p. 56

II. L'espace spectaculaire

Comme on l'a vu, Jarry construit l'espace du texte à partir du regard. L'espace est tantôt observé, tantôt pénétré par l'œil. Il faut souligner une fois encore qu'il ne s'agit pas d'une analyse de la focalisation du récit, mais plutôt du mouvement de l'œil à l'intérieur de l'espace textuel et de la transformation de l'espace en dispositif spectaculaire, sous l'effet de cette présence active de l'œil.

Si la première configuration de l'espace, l'observatoire, suggère un regard qui se meut sur la surface, la deuxième configuration, la profondeur, est l'espace liquide qui évoque un regard pénétrant. Alors que, dans le premier cas, l'œil est tourné vers le monde extérieur, dans le second, l'œil projette à l'intérieur du crâne. Il évoque l'espace infini de la nuit, mais notre regard est vite bloqué et nous sommes expulsés au dehors, nous trouvant devant l'œil mort d'un masque ou d'une statue.

> Corps nervé de mercure liquide, le texte reste pris dans ce tain. Il garde la structure double (ou triple) du miroir : le tain de son encre forme écran : retournant, inversées, les images qui s'y projettent, il les offre au regard, mais en même temps demeure toujours ce qui, en dernier lieu, interdit de voir (de) l'autre côté. Miroir castrateur, il maintient, constamment une barre de séparation entre celui qui, tel Narcisse, vient de s'y abîmer, et la source qu'il voile et recouvre d'un écran protecteur.[1276]

Cette lecture des *Chants de Maldoror* proposée par Jean-Michel Olivier vaut également pour l'œuvre jarryque. Le texte, proposant un espace d'échange actif de regards, maintient toujours la source de son regard, l'auteur, dans un lieu impénétrable. Ainsi, l'espace de la profondeur est l'espace qui nous permet de sentir la présence même de l'auteur.

[1276] J.-M. Olivier, *Lautréamont le texte du vampire*, *op. cit.*, pp. 60-61.

Dans le chapitre précédent, on a déjà évoqué le dispositif théâtral fantôme qui émerge du texte. Maintenant, nous allons poursuivre notre discours dans cette direction en analysant les configurations spatiales dans *L'Amour en visites* et dans *Messaline*.

a. L'Amour en visites

L'Amour en visites, que Patrick Besnier définit comme « l'une des œuvres les plus curieuses, les plus inclassables de Jarry »,[1277] propose, comme les autres textes jarryques, le même mouvement de l'observatoire vers la profondeur. Les sept premiers chapitres, qui évoquent les mésaventures du jeune homme Lucien, sont écrits dans le genre de la littérature pornographique. A travers ces mésaventures se construit le dispositif spatial de l'observatoire. Ainsi, dans le chapitre quatrième, « Chez la grande dame », on lit :

> Les immenses fenêtres du salon le contemplent de leurs vitres vides. Les vitres, dans cet hôtel, sont sans rideaux, mais en cristal tellement limpide qu'elles font l'effet de larges diamants ; et des branches secouent leurs fleurs derrière leur pureté pâle. (AV, I, p. 867)

Dans le chapitre suivant, « Chez la petite cousine », l'espace entier est transparent, situé dans la serre. Mais l'œil tourné vers l'extérieur est un œil aveugle : Manon, qui regarde par la fenêtre, ne voit pas Lucien, qui grimpe sur le mur ; la grande dame « a une de ces têtes de poupées de coiffeur » et « ne regarde jamais qu'au plafond et avec l'air de ne rien voir » (AV, I, p. 865). A l'intérieur du regard vide, se cache « [la] sombre largeur » des yeux de Manon qui « est pleine des choses inquiétantes attestatrices de la race dont on fait les déserteurs ou les assassins » (AV, I, p. 854). Une double anamorphose substitue les yeux aveugles de la marionnette aux orbites noires du crâne. Les yeux évoquent la profondeur comme un dispositif théâtral.

Les labyrinthes

L'Amour en visites s'ouvre sur le mur. Lucien escalade le mur de sa maison pour pénétrer la chambre de la domestique Manette. Au cours des sept premières pages[1278], l'image du mur est construite méticuleusement comme un labyrinthe vertical. Voici d'abord le résumé du parcours tel que le planifie Lucien :

> [...] il grimpera le long du tuyau historié, rigide près de son balcon. Un pied sur la conjecturable solidité de ce grillage et l'autre sur la saillie de cette sculpture, il saura bien rejoindre la chambre, dans les combles. (AV, I, p.843)

Cela étant, il imagine l'alternative : passer par les corridors. Cependant, ce chemin est plus dangereux, puisqu'il risque de croiser les monstres : « son oncle en flirt avec la demoiselle de

[1277] P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2007, p. 41.
[1278] Si on consulte l'édition originale de 1898.

compagnie » et « peut-être sa mère, gagnant la chambre de son père à pas de louve » (AV, I, p. 843). Jarry oppose ainsi deux espaces labyrinthiques : l'espace intérieur de la maison et l'espace extérieur du mur. Si le premier se transforme en une sorte de théâtre de boulevard, le second devient une scène pour l'acrobate Lucien.

Jarry entrelace le corps et l'espace. On découvre petit à petit le personnage, parallèlement à son escalade du mur. Son corps se reconstruit avec le mur, mais reste toujours une image fragmentée : le corps est indiqué par le pied, les doigts et les paumes, le mur par un petit gravier et le tuyau. Plus Lucien monte, plus tous deux deviennent visibles :

> Ah ! une corniche. Le pied gauche est enfin soutenu, l'autre va suivre. Non, il y a des fers de lance de ce côté, en buisson menaçant. [...] Du côté de ce chéneau, il y a prise avec les mains, au besoin les dents.
> Un rétablissement : très fort, le poignet, excellent mouvement d'avant-bras sur les paumes et tout le poids du corps comme volant par la reprise des coudes serrés du plus solide élève de son gymnase. Il est sur une autre corniche. [...]
> Ouf ! l'épaule se froisse contre le mur. Un nouveau relief des pierres sculptées et des déchiquetures des ferrures lui entre dans la cuisse. Quelle bêtise, l'ornementation de la façade de cette grille, bien trop neuve. (AV, I, p. 844)

L'escalade de Lucien, comme la danse de Mnester, remodèle l'espace. La suggestion de Guy Ducrey concernant la seconde vaut également pour la première :

> Jarry ne regarde pas le corps lui-même mais ce que, vertigineusement, ce dernier inflige à l'espace alentour, et qui n'est autre que la danse même. Un espace autre naît ici, décomposée par la danse, devenu géométrique sous l'effet du mouvement.[1279]

Comme Rimbaud dans « Being Beautious » (*Illuminations*), Jarry rapproche l'acte d'écriture d'un *performance act* (la danse ou l'escalade).

« Que ne passe-t-il par le corridor ? » se demandent Lucien et avec lui Jarry, « Ce serait plus simple » (AV, I, p. 843). Cette question peut être lue dans un double contexte, celui du monde fictionnel de Lucien et celui des circonstances dans lesquelles Jarry écrit ce livre.[1280] La monstruosité du mur, qui « attaque » Lucien, fait écho au requin lautréamontien avec lequel

[1279] G. Ducrey, « Retours romanesques du mime antique autour de 1900 », *loc. cit.*, p. 225.
[1280] Avec *L'Amour en visites,* Jarry essaie de suivre la leçon de Rachilde, « écrire comme tout le monde », pour gagner sa vie (Rachilde, *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, *op. cit.*, p. 22). Mais, comme l'affirme Patrick Besnier, le résultat final « témoigne à nouveau de son refus de choisir : choisir entre le noble et l'ignoble, le poétique et la vulgaire […] » (P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2007, p. 42). Jarry est incapable d'écrire en suivant les clichés ou la mode, comme le prouvent *Le Surmâle* et *Messaline*.

Maldoror est uni dans un accouplement « long, chaste et hideux ».[1281] Le requin revient dans le chapitre « Chez la fiancée » : « Alors, il faut harponner le *requin*, maintenant », lance Lucien à la domestique de la fiancée (*Sic.* AV, I, p. 873). Sylvain-Christian David indique le lien possible entre la fiancée et le requin femelle dans *Les Chants de Maldoror.*[1282] Cependant, le requin de Lautréamont est un monstre égal à lui, au contraire de la femme à laquelle Lucien rend visite, une coquette bourgeoise. Si Maldoror s'unit à « une âme qui [lui] ressemblât »,[1283] Lucien parle au requin de ses rêves.[1284] Jarry emprunte le requin lautréamontien, métaphore du lecteur, pour accentuer l'écart entre le lecteur idéal et le lecteur modèle (le bourgeois).

Le brusque saut de Lucien sur la fenêtre de Manette dans le premier chapitre fait écho au plongeon de Maldoror dans la mer pour se mêler « comme acteur à ces scènes de la nature bouleversée ».[1285] A cette lecture contribuent plusieurs références à l'univers liquide, « un gros poisson de fer », « comme un noyé », « un saut de carpe » (AV, I, pp. 845, 846). Lucien plonge littéralement dans la chambre de Manette : « On dirait qu'on entre dans de la vase et c'est d'un mouillé, » dit-il en s'allongeant sur le lit de la domestique (AV, I, p. 848).

Pourtant, tandis que chez l'auteur des *Chants*, le plongeon dans la mer et l'accouplement avec le requin femelle désignent un état supérieur de la création littéraire, chez Jarry, Lucien plonge vers la surface, c'est-à-dire le monde bourgeois. Ce monde est un espace labyrinthique, dans lequel il monte l'escalier (« Chez Manon »), entre dans un entresol (« Chez la vielle dame »), passe par le salon (« Chez la grande dame ») et par la serre (« Chez la petite cousine »).

Au début du chapitre huit, le mur se dresse de nouveau. La Peur dit à l'Amour : « En venant chez toi j'ai traversé un boulevard, désert jusqu'à l'infini, et j'ai longé un grand mur [...] » (AV, I, p. 882). La Peur est certaine « que derrière ce mur il y a un cimetière » (AV, I, p. 882). Au chapitre suivant, on retrouve la même organisation de l'espace : un mur hermétique derrière les jardins, qui « sont de grands tombeaux » (AV, I, p. 889), puis le château du Vieux de la Montagne, qui évoque dans le chapitre dix la même configuration spatiale. La pénétration dans l'espace du château n'est possible que dans un état hallucinatoire.

[1281] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 183.
[1282] S.-Ch. David, *Alfred Jarry et les secrets des origines*, *op. cit.*, p. 93. David indique également que Lucien « est l'autre prénom d'Isidore Ducasse (p. 92). Notons aussi que dans *Gestes et Opinions,* le nom de l'huissier de Faustroll est Isidore.
[1283] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 175.
[1284] « Lucien, *confus* : Je vous fais mes excuses. Je parlais au *requin*… de mes rêves ! » (AV, I, p. 875)
[1285] Lautréamont, « Les chants de Maldoror », *op. cit.*, p. 181.

Les deux parties de *L'Amour en visites* évoquent donc deux configurations spatiales correspondantes : au labyrinthe des espaces matériels que traverse Lucien correspond un labyrinthe halluciné et à l'observatoire correspond la profondeur. Et plus : au texte pornographique correspond un texte doté d'une poétique symboliste. Jarry joue avec l'horizon herméneutique du lecteur afin de provoquer son effondrement complet avec une scène de Guignol : « Chez madame Ubu ».

La scène

Les personnages dans l'espace de Lucien ressemblent plus à des marionnettes qu'à des hommes vivants. Jarry le dit directement dans le chapitre premier : « La bougie a l'air de veiller deux morts » (AV, I, p. 847). Lucien découvre dans la chambre de la domestique un être mécanique, Manette, qui « lève les bras et automatiquement les baisse » (AV, I, p. 847). Comme le montre Daniel Sibony, les femmes auxquelles Lucien rend visite « ne parlent pas leur langage : la Vieille parle comme une jeune femme et la petite fille, comme une accouchée ».[1286] Elles jouent un rôle.

L'horizon scénique se borne graduellement au fur et à mesure des six premiers chapitres, à travers les mots « décor », « Variétés », « loge », « les rideaux rouges fermés », « loge au Palais Royal », « polichinelle ». L'espace derrière le mur est construit comme un dispositif théâtral fantôme. Dans le chapitre « Chez la Muse », Lui se trouve devant la porte fermée d'Elle. Il lui demande d'ouvrir, mais elle ne peut pas. La chanson de Lui évoque l'image des marionnettes : « Trois grenouilles passèrent le gué, / Ma mie Olaine, / Avec des aiguilles et un dé, / Du fil de laine » (AV, I, p. 889). On entend ici l'écho du dialogue de Lucien avec Manette :

> Lucien : Est-ce que tu as du taffetas d'Angleterre ?
> Manette : Bien sûr que non, mais *j'ai du fil !*...
> Lucien : Hein, du fil ? Pourquoi pas des aiguilles ?... (AV, I, p. 847)

Le fil, comme un cordon ombilical, joue chez Jarry le rôle de l'élément fantôme, qui renvoie au monde du castelet.[1287] Dans le chapitre onzième, « Le Paradis ou le Vieux de la Montagne », ce rapport sera même plus clair : dans le château fantomatique d'Alaodine, le Vieux de la Montagne, on aperçoit « un squelette qui cliquette à une corde d'or » (AV, I, p. 902).

[1286] Daniel Sibony, « La visite amoureuse (entretien avec Charles Grivel, Paris, 27 octobre 1984) », *Revue des Sciences Humaines*, *loc. cit.*, p. 70.
[1287] Brunella Eruli interprète ainsi le fil qui connecte Sengle à son corps astral comme un signe de la marionnette (B. Eruli, *Jarry : i mostri dell'immagine*, *op. cit.*, p. 116).

Brunella Eruli, analysant l'espace intérieur de l'œuvre jarryque comme un espace théâtral, affirme que le manipulateur de ce théâtre est un nécromancien.[1288] Elle interprète ainsi le chapitre onzième comme une allégorie du théâtre : « *Alaodin è un maonipolatare di ombre, e il suo castello e un teatro* [...] ».[1289] Notons que, dans ce chapitre, Jarry affirme distinctement que l'espace derrière le mur est une hallucination : « …*Marc-Pol et Chinghis-Khan commencent à décrire ce qu'ils voient par la force et vertu du breuvage, bien que le décor ne change point* » (AV, I, p. 896). A la fin, il résume : « Il n'y a jamais eu ni paradis ni château » (AV, I, p. 903). Derrière le mur, il y a un théâtre de marionnettes.

Il n'est pas étonnant que le recueil s'achève par une scène de Guignol, « Chez Madame Ubu », reprise de « L'Art et la science » déjà publié dans le recueil *Les Minutes de sable mémorial* :

> O suis-moi dans ces lieux, où sur les murs blanchis des paumes ont gravé pour chasser les esprits de brunis pentagrammes ; viens dans cet atelier ou j'exerçai mon art ; aux dalles de tombeau, où le crâne se creuse avec ses deux fémurs ; qui nous promet l'oubli, le silence et l'oubli ; où la rouille qui ronge a rampé sur les murs et souillé les grimoires ! (MSM, I, p. 188)

Le mur se révèle être celui des toilettes, la profondeur devient les « souterrains glauques », et le seul but des symboles mystérieux du livre-grimoire est de brouiller le sens (MSM, I, p. 189).

[1288] B. Eruli, *ibid.,* p. 116.
[1289] B. Eruli, *ibid.,* p. 123.

b. Messaline

Dans le roman *Messaline,* Jarry rassemble tous les espaces fictionnels principaux de son œuvre : on aperçoit l'espace du lupanar, qui rappelle *L'Amour en visites* et annonce *Le Surmâle*, l'espace de la grotte qui fait écho au crâne d'Emmanuel Dieu et à la grotte dans *Ubu roi*, mais aussi à l'espace du palais de César et à l'espace « ha-ha », le jardin. Il n'est guère étonnant qu'Henri Bordillon voie dans *Messaline* une « caisse de résonance » de toute l'œuvre jarryque.[1290] Ce roman, le premier dans lequel Jarry décrit directement un spectacle, met en scène l'écrivain et l'acte de l'écriture à travers la figure de Mnester, qui danse « au théâtre de Caligula ou plutôt sur une estrade au pied de l'obélisque en granit rose de Caius [...] ; au milieu du cirque de Caius au Vatican, lequel devint le cirque de Néron » (M, II, p. 107).

Le jardin et le théâtre

Dans le cadre de notre discours sur l'espace, le chapitre sixième, « Le Priape du jardin royal », où se déclenchent les deux configurations spatiales analysées ici, l'observation et la profondeur, à l'intérieur du cadre de l'espace spectaculaire, présente un intérêt particulier. Pour Jarry, le jardin est un proto-espace par excellence. Il lui sert à la fois de milieu fictionnel, de configuration spatiale du langage et de dispositif ludique. Dans le contexte de l'œuvre jarryque, l'espace du jardin est lié au concept « ha-ha ». Le terme est introduit dans *Les Gestes et les opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* comme le seul mot que peut prononcer le « cynocéphale papion » Bosse-de-Nage (GODF, I, p. 705). Ce double monosyllabe, Jarry le transforme en emblème de la spatialité de la lettre et de la spectacularité du texte :

> Prononcé assez vite, jusqu'à se confondre, c'est l'idée de l'unité. Lentement, de la dualité, de l'écho, de la distance, de la symétrie, de la grandeur et de la durée, des deux principes du bien et du mal. (GODF, I, p. 704)

Le mot concentre donc les notions de moquerie, d'abîme, d'étonnement, et de danger. Ce dernier élément est surtout évoqué par le synonyme du terme, « saut-de-loup », comme l'explique la définition du *Grand Dictionnaire universel* :[1291]

[1290] Note de Henri Bordillon, in Alfred Jarry, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 729.
[1291] Voir la lettre de Jarry à Alfred Vallette sur le *haha* (C, I, pp. 1063-1064).

> Haha, ([...] de l'exclamation ha ! ha ! que l'on fait entendre en arrivant sur le bord du fossé, quand on croyait que le jardin se prolongeait au-delà). Ouverture faite dans un mur au niveau de l'ailée du jardin et bordée d'un fossé. On lui donne aussi le nom de saut-de-loup.[1292]

« Ha-ha » permet ainsi à Jarry de lier l'architecture du texte et l'espace réel par un effet d'illusion de spatialité, que « ha-ha » (en tant que mot et en tant qu'ouverture dans un mur) permet. Il incarne l'horizon herméneutique du lecteur : « A mesure qu'avance la lecture, et que se déplace le point de vue de lecteur, celui-ci intégrera dans son horizon un nombre croissant de perspectives, et de ce fait ne cessera de s'affiner et de s'enrichir ».[1293] Cependant, Jarry joue avec cet horizon, amenant son lecteur vers le *ha-ha*.

Comme le montre Brunella Eruli, le trompe-l'œil est caractéristique des jardins romains :

> Tout l'art de la Topia consistait à organiser la nature pour la faire répondre à un idéal de construction et de réduction au niveau du signe : art de peindre ou dessiner avec les plantes tant des formes géométriques que des jardins inexistants, en trompe l'œil.
>
> L'idée de fiction est présente dès le début dans le terme Topia qui implique une modification des matériaux utilisés car […] l'on peint des paysages inexistants dont la fonction est d'abuser le regard, en suggérant un espace qui n'existe pas vraiment.[1294]

La Topia devait séduire Jarry, qui cherche toujours, à réduire l'espace à une toile de décor derrière laquelle il n'y a rien, à duper son lecteur, jouant avec son horizon herméneutique. Derrière le faux horizon de lecture se borne l'horizon scénique, artificiel par nature.

Le jardin romain est aussi lié, plus directement, au monde du théâtre. Comme l'indique G. Lafaye, « [les] propriétés d'une vaste étendue comprenaient quelque chose de mieux encore, l'*hippodromus* ».[1295] Et il précise :

> Par ce nom il faut entendre, non pas un édifice semblable à celui où avaient lieu les courses, mais simplement une allée tracée sur le même plan ; elle formait un rectangle très allongé, terminé en hémicycle à l'une de ses extrémités […]. Lorsque le sol était accidenté, par exemple sur le flanc d'une colline, on contenait les terres par les murs et on formait des terrasses en étages, en les posant même sur des voûtes, quand cela était nécessaire.[1296]

[1292] Article « Haha », *GDU*, t. 9, H-K, p. 20.
[1293] M. Collot, *La Poésie moderne*, *op. cit.*, p. 255.
[1294] B. Eruli, « Sur les sources classiques de Messaline », *loc. cit.*, p. 72.
[1295] G. Lafaye, article « Hortus », in Charles Daremberg, Edmond Saglio, (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, t. 3, première partie (H, I, J, K), Paris, Librairie Hachette, 1900, p. 285.
[1296] G. Lafaye, article « Hortus », *loc. cit.*, pp. 285-286.

La forme de l'hippodrome ressemble donc à celle de l'amphithéâtre, ce que Jarry ne tarde pas à exploiter pour renforcer le côté théâtral de la configuration spatiale qu'il va construire. En plaçant le jardin sous le signe de la spirale, il inscrit *Messaline* dans le vertigineux gouffre de son œuvre. D'avantage encore : il joue avec le lecteur, qui n'ayant pas une connaissance profonde de la Rome antique, vit la transformation de l'hippodrome (un champ de course) en amphithéâtre, comme un plongeon dans la profondeur.

Le bond à l'intérieur de l'arène

On a déjà aperçu le saut à travers une ouverture dans le mur au chapitre premier de *L'Amour en visites,* où Lucien saute par la fenêtre de Manette (pourtant, « il exécute un saut de carpe » (AV, I, p. 846)). Mais c'est dans *Messaline* que le mot « ha-ha » résonne pleinement, quand la louve Messaline saute soudainement dans l'espace du jardin :

> L'escalier, dont la spirale se déroulait comme vers une chambre encore plus secrète et close, se tronçonnait soudain au sommet d'une colline rase, où il sortit, ainsi qu'une langue, Messaline et son manteau de pourpre, hors d'une trappe, parmi le désert du jardin. (M, II, p. 102)

C'est tout d'abord Messaline elle-même qui est surprise par sa sortie dans le jardin. Elle est amenée par une « double porte à franchir, de sa chambre à coucher du Palatin [...] au tumulte solaire du Plus-Grand-Cirque » (M, II, p. 102). Sans même être prononcé une seule fois, le « ha-ha » est multiplié dans ce chapitre, par une trappe, par une double-porte, mais aussi par une faille avec laquelle s'échancrait la colline « sans prévenir les pas » (M, II, p. 102).

Messaline court « à la recherche d'une descente sans vertige, le long de la lisière des gradins supérieurs » de l'hippodrome/amphithéâtre/cirque, en bref « de l'escalier gigantesque dont chaque marche circulaire était, à mesure de la chute du regard plus loin dans l'abîme, une plus petite couronne, la dernière cerclant encore le front prosterné de nuit » (M, II, p. 103). Son regard est dirigé « vers les mystérieuses profondeurs » (M, II, p. 103). Messaline « comprit avec une croissante certitude qu'elle devait descendre » (M, II, p. 103). Elle « bondit du haut des gradins comme une bête à travers les formes sans prix ».[1297]

[1297] Les bonds de Messaline font allusion aux bonds du Bâton-à-physique, « phallus déraciné » dans *César-Antéchrist* (CA, I, p. 289), qui fait à son tour écho aux bonds du cheveu de Dieu oublié au bordel dans les *Chants de Maldoror* (chant troisième, strophe cinquième). Pourtant, ici, les bonds sont effectués par « l'impératrice, avec un sexe de femme » (M, II, p. 104). Il est fort probable que Jarry cherche à accentuer l'essence hermaphrodite de Messaline et à établir une équivalence entre elle et Mnester (M, II, p. 97).

L'impératrice n'est pas seule dans cet espace. Elle est observée par les « spectateurs indistrayables [...], des soldats, des chevaliers, des magistrats et des vestales », qui attendent « le spectacle silencieux où joue le rôle du chœur la nuit noire » (*Sic.* M, II, pp. 103, 104). Pourtant, son public n'est pas humain. Les spectateurs sont « des *murrhins* [qui se dressent] dans la contemplation, au-dessous d'eux, de l'arène obscure » (M, II, p. 103).

Dans le dictionnaire Larousse, le terme « murrhin » apparaît comme un adjectif qualifiant « certains vases de très-grand prix, qu'on fabrique avec une matière dont la nature est aujourd'hui fort discutée ».[1298] La technique mystérieuse de fabrication, comme le rapprochement entre murrhin et myrrhe[1299], a dû susciter l'intérêt de Jarry. Mais ce sont surtout les qualités que Pline reconnait aux murrhins que Jarry met ici en relief, citant en épigraphe un extrait du texte original de Pline, pour revenir encore une fois à lui, de manière explicite et en français, dans le corps du chapitre :

> Les murrhins, selon Pline, sont une humeur cuite de la terre comme le cristal en est une glacée.
> Ce sont des pierres précieuses d'Orient (les plus beaux viennent de Carmanie) dont on fait des coupes ou des plateaux.
> Leur couleur, c'est la pourpre et un blanc opaque, qui tordent leur sang et leur lait au milieu d'un feu.
> Ils sont parfumés, et la tare le plus souvent les rehausse de grains et verrues sessiles, comme d'une peau humaine.
> Quoique Properce (iv, v. 26) parle « des gobelets murrhins cuits dans les foyers parthes », ce qui évoquerait des grès flammés ou des pâtes de verre, ou, selon l'hypothèse d'un historien contemporain, une sorte de porcelaine de Chine, il est constant que la matière des murrhins est l'œuvre de la terre et non des hommes ; ce sont des coupes creusées à même une pierre, très semblable à l'agate, que nous appelons aujourd'hui fluate de chaux ou fluorure de calcium.
> Ils comptent entre les plus estimées de toutes les gemmes, car le seul murrhin où buvait Claude avait coûté à l'empereur trois cents talents, soit un million quatre cent soixante-seize mille francs. (M, II, p. 103-104)

D'un côté, le murrhin représente un dédoublement qu'affectionne Jarry : il est le minéral doué des caractéristiques du corps humain. Par sa nature intermédiaire, le murrhin se rapproche de la marionnette. D'un autre côté, ses qualités (« translucidité, éclat tempéré, veines stratifiées offrant les nuances de la pourpre, du blanc, du feu, atténuations qui marient et fondent ces couleurs,

[1298] Article « Murrhin », *GDU*,t. 11, MEMO-O, p. 706.
[1299] E. Babelon nous rapporte que la vase a été fabriquée avec de la *murrha* « qui avait la couleur et même, disait-on, l'odeur de la myrrhe » (E. Babelon, article « Murrhina vasa », in Ch. Daremberg, Edm. Saglio, Edm. Pottier (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, t. 3, deuxième partie (L-M), Paris, Librairie Hachette, 1904, p. 2047).

pâleur, reflets de l'arc-en-ciel, taches opaques, verrues »[1300]) attribuent au murrhin une similitude avec l'œil.

Jarry ne tarde pas à affirmer cette similitude, comparant les murrhins à une « compagnie d'oiseaux cyclopes sur une patte » (M, II, p. 104). Sous sa plume, les vases se transforment en public assoiffé : « Et inlassablement, vers le spectacle silencieux où joue le rôle du chœur la nuit noire, leur feu ouvre des yeux de convoitise ou des bouches avides de boire ». C'est un immense espace d'exposition[1301] (Lucullus, souligne Jarry, « n'avait bâti toute l'étendue de son hippodrome que pour servir de dressoir à ses murrhins » (M, II, p. 104)) qui se transforme en espace d'observation et de voyeurisme.[1302]

L'espace bas que Messaline découvre en franchissant le dernier gradin, de même que l'espace haut, est une synthèse du jardin et du théâtre : « de grandes marguerites bleues [...], plus hautes que des hommes, plus drues que les chaumes d'un champ de blé, couvraient uniformément l'arène horizontale » (M, II, p. 104). Au centre de l'arène, elle trouve le corps plié du pantomime Mnester. Son déploiement, au contact du corps de Messaline, prolonge naturellement la construction de la configuration spatiale déclenchée par les bonds de l'impératrice.

Comme Lucien ou Mnester, elle fait naître l'espace par son corps, le décompose et le reconstruit. Par cette équivalence entre espace et corps, entre espace-jardin et espace-théâtre, Jarry sexualise la réflexion sur la littérature. Et si *Messaline*, comme *Le Surmâle*, a « pour sujet le sexe ; plus exactement le sexe comme performance »,[1303] c'est parce que Jarry y présente une réflexion sur l'écriture littéraire en tant que performance (surtout au sens spectaculaire du mot) sexuelle.

Le corps de Messaline est le corps du Bâton-à-physique, le phallus déraciné, la plume, le prolongement de l'auteur, qui évoque l'espace, qui l'éjacule comme la bête imprévue Clinamen. On constate de nouveau l'amalgame que fait Jarry entre le milieu fictionnel et l'espace du texte, « construit comme un indéfini jeu d'échos où les paysages, les objets, les parures, tout est sexualisé ».[1304]

La surprise de Messaline face à la chute de Mnester/phallus/dieu n'est pas seulement la surprise du promeneur dans le jardin face à ha-ha, c'est la compréhension que devant elle se trouve une

---

1300 E. Babelon, article « Murrhina vasa », *idem.*
1301 Comme le musée qui apparaît dans « Les cinq sens » (MSM, I, p. 206).
1302 Rappelons que dans les *Gestes et opinions,* c'est dans le livre sixième, intitulé « Chez Lucullus », que « la bête imprévue *Clinamen* » éjacule les peintures « aux parois de son univers » (GODF, I, p. 714).
1303 P. Besnier, *Alfred Jarry*, *op. cit.*, 2007, p. 64
1304 Note de H. Bordillon, *loc. cit.*, p. 728

illusion trompeuse. Ainsi, « en errant, elle traversa un espace sans fleurs et sans arbres qui était le second centre de l'arène en ellipse » (M, II, p. 107). La remontée vers la surface se dessine comme impossible : « Il parut aussi impossible à l'impératrice de gravir avant le jour les gradins de l'hippodrome illuminés de murrhins que de grimper à un firmament clouté de fer rouge » (M, II, p. 106). Le jardin n'est plus là. C'est l'espace de la mort dans lequel on entend seulement « un bruit infiniment moins perceptible que la fêlure des coupes murrhines », le craquement d'une chose petite : « elle ne sut pas si c'était le crâne d'un pavot ou cette capsule d'ivoire dont le bûcher précieux avait [...] élaboré la fragilité : la tête du Maître des Arbres » (M, II, p. 107). Il semble que l'espace lui-même se réduise à une coquille d'escargot qui craque sous le pied de Messaline. Ce n'est pas elle qui remonte à la surface, mais le lecteur, qui a oublié pour un court moment que devant lui se trouve un « aboli bibelot d'inanité sonore »,[1305] selon la formule mallarméenne.

Jarry continue à jouer ici avec l'espace, qui oscille entre espace fictif et espace livresque. De même que *Gestes et opinions* n'est pas seulement, selon Isabelle Krzywkowski, « une investigation d'espaces géographiques », car « le travail sur la mise en page et la typographie semble indiquer qu'il faut également y voir une réflexion sur l'espace du livre et, plus généralement, sur la fonction de l'espace dans la littérature » ;[1306] de même *Messaline* est davantage que les visites de Messaline dans le lupanar ou dans l'hippodrome. Dans ce texte, peut-être plus que dans ses autres œuvres, Jarry interroge le côté spectaculaire de la littérature en général et de l'écriture littéraire en particulier, amalgamant l'espace du jardin avec l'espace du théâtre.

Les murrhins forment ensemble l'iris, la partie colorée de l'œil qui entoure le pupille, donnant ainsi, avec le bord extérieur auquel la lune donne une « couleur d'ivoire ou d'os »[1307] et le centre noir, à la configuration architecturale une ressemblance avec un œil géant (M, II, p. 103). Comme Emmanuel Dieu, Messaline descend à l'intérieur de l'escargot de l'œil hypnotisant. Cet œil géant, c'est aussi un élément fantôme, qui provoque une autre lecture, en évoquant, derrière l'espace fictionnel, le corps-fantôme de l'auteur.

1305 S. Mallarmé, « Ses purs ongles… », *loc. cit.*, p. 59.
1306 Isabelle Krzywkowski, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », *L'Etoile-Absinthe*, n. 88, automne 2000, p. 31.
1307 On peut apercevoir ici un lien avec l'œil mort de la statue ou du masque.

B. LE CORPS PATAPHYSIQUE

« La pratique théâtrale est "matérialiste" : ce qu'elle dit, c'est qu'il n'y a pas de pensée sans corps ; le théâtre est corps, et le corps est premier et demande à vivre […] ».[1308] Cette définition d'Anne Ubersfeld résume bien le problème qui se pose à nous. Auroro Chestier affirme que « […] la pratique théâtrale […] est par définition matérialiste dans la mesure où elle est un art de représentation qui ne peut exister sans la présence des corps et des choses qui le font être ».[1309] Tout acte spectaculaire implique l'acteur, à la fois « la "marionnette" de l'énonciateur de la fiction » (l'auteur et/ou le metteur en scène) et « l'énonciateur de son propre discours ».[1310] Le corps de l'acteur devient un point de croisement des discours, un carrefour des communications : «Dans ce transfert de corps à corps entre le personnage et l'acteur, puis entre le personnage incarné et le spectateur, le dénominateur commun qui sert de plaque tournante est bien le corps du comédien ».[1311]

Le théâtre de marionnettes propose dans ce contexte une structure plus complexe, car la « figure imaginaire du personnage se construit mentalement pour nous à partir de la réunion » de la marionnette (qui participe au discours de l'autre) et du manipulateur (qui énonce le discours).[1312] Didier Plassard explique :

> Ce que peut la marionnette et ne peut pas l'acteur, c'est d'occuper cette zone intermédiaire, comme de non-droit, où la mimésis se glisse et dérape d'un support à l'autre, où l'imagination du spectateur travaille à compléter la figure, où l'humain et le non-humain échangent leurs qualités, où l'action scénique se découpe sur un fond de mémoire inquiète, inapaisée.[1313]

[1308] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 224.
[1309] Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, 2007/1 (n. 2), p. 110.
[1310] A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur, op. cit.*, p. 170.
[1311] A. Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *loc. cit*, p. 110.
[1312] D. Plassard, « La marionnette, ou la mimésis complexe », *loc. cit.*, p. 61.
[1313] D. Plassard, *ibid.,* p. 69.

La marionnette est toujours définie par le processus que Steve Tillis appelle une « double-vision » : « *the audience sees the puppet, through perception and through imagination, as an object and as a life ; that is ; it sees the puppet in two ways at once* ».[1314] Ainsi, comme le souligne Henri Gouhier, elle « ne supprime pas la présence de l'acteur mais écarte son corps du spectacle ».[1315] Le spectacle de marionnettes répond ainsi à la définition des conditions de la *performance* proposée par David Harradine : « *In performance, the body, or traces of the body in space, or echoes of the body in its absence, or the movement of the body in the space, or the sounds of the body, are the foundations upon which the very notion of "performance" itself is predicated* ».[1316]

Toutefois, le théâtre de marionnettes est *théâtre* et non *littérature*. On a dit qu'une des difficultés majeures de l'œuvre jarryque était l'entrelacement de l'espace avec le corps. Mais de quel corps peut-on parler quand nous n'avons devant nous qu'un objet typographique, le texte ? Tout d'abord, ce dernier est déjà un corps, et Jarry le met en évidence en créant une série de personnages « linguistiques », tels que Doublemain. Le texte glisse entre un univers fictionnel, le milieu de vie des personnages aux corps virtuels, et un monde métafictionnel (osons même dire pata-fictionnel), lieu de vie des signes linguistiques aux corps typographiques.

Mais Jarry ne s'arrête pas là. Il cherche à créer la vie, la présence ressentie du corps vivant derrière le texte. Brunella Eruli met en évidence ce « vouloir vivre » de Jarry à l'intérieur de son œuvre : « *La parola, le immagini sembrano talvolta il tracciato delle pulsazioni del cuore […]* ».[1317] « Cette poétique *fait naître* », écrit Jean-Luc Steinmetz à propos de l'œuvre rimbaldienne.[1318] Dans le cas de Jarry, elle va même bien au-delà : elle *fait vivre*. Le texte se transforme en un système qui permet à l'auteur de vivre artificiellement à l'intérieur de son œuvre. On peut le comparer à ce qu'en astronautique on appelle un système de support de vie, c'est-à-dire un ensemble de techniques permettant la survie d'un être humain dans l'espace de façon plus ou moins autonome.

Le corps de texte

L'espace livresque est vu par Jarry comme une scène de signes typographiques. Eruli confirme que dans son œuvre « *La realtà verbale e quella immaginaria sono schematizzate in segni che, quasi geroglifici,*

1314 S. Tillis, *Towards an Aesthetics of the Puppet*, *loc. cit.*, p.64.
1315 H. Gouhier, « La marionnette », *loc. cit.,* p. 84.
1316 David Harradine, "Abject Identitiesand Fluid Performance: Theorizing the Leaking Body", *Contemporary Theatre Review*, vol. 10, part 3, 2000, p. 69.
1317 Brunella Eruli, « *Linteau* per Jarry », *Saggi e ricerche di litteratura francese*, vol. XVII, 1978, p. 336. « Le mot, les images semblent parfois le tracé de pulsation du cœur ».
1318 J.-L. Steinmetz, « Présentation », *loc. cit.*, p. xxxix.

contengono numerosi significati ».[1319] Ainsi, dans le poème « Végétal », la page devient un espace de jeu pour les signes-acrobates :

> Le vélin écrit rit et grimace, livide.
> Les signes sont dansants et fous. Les uns, flambeaux,
> Pétillent radieux dans une page vide.
> D'autres en rangs pressés, acrobates corbeaux,
> Dans la neige épandue ouvrent leur bec avide. (MSM, I, p. 179)

Et dans le poème « La Peur » :

> [...] Les trois Filles, sur le mur froid
> Regardant grimacer les signes [...]. (MSM, I, p. 202)

Les traces de la réflexion mallarméenne sont bien perceptibles ici, mais Jarry n'est pas Mallarmé, pour lequel le signe est le Cygne magnifique et pur, qui « s'immobilise au songe froid de mépris ».[1320] Le signe jarryque est sale, matériel et actif. C'est le corps grotesque, qui célèbre ses fonctions physiques, qui « *est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps* ».[1321] Sa représentation ultime est le Bâton-à-physique, le « phallus déraciné », le « demi-cubiste »[1322] (CA, I, p. 289).

On le voit clairement dans l'exemple de l'« Alphabet du Père Ubu », publié dans *Almanach illustré du Père Ubu (XXe siècle)*, où le corps est réduit à un signe linguistique. Contenant uniquement les voyelles, les lettres de cet alphabet représentent respectivement : « a » le ventre du Père Ubu (la faim) ; « i » le phallus (la jubilation du Père Ubu) ; « e » la mâchoire du Père Ubu (la férocité), « o » le nombril du Père Ubu (l'admiration) ; « u » les larmes du Père Ubu (la douleur) (Fig. 16) (AIPU, I, pp. 584-585).

[1319] B. Eruli, *Jarry : i mostri dell'immagine*, *op. cit.*, pp. 118-119. « La réalité verbale et la réalité imaginaire sont schématisées sous forme de signes qui, presque hiéroglyphiques, contiennent de nombreuses significations ».
[1320] S. Mallarmé, « Le vierge, le vivace… », *Poésies*, *loc. cit.*, p. 57
[1321] Mikhail Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Andrée Robel (tr.), Paris, Gallimard, 1970, p. 315.
[1322] Dans le sens de l'acrobate.

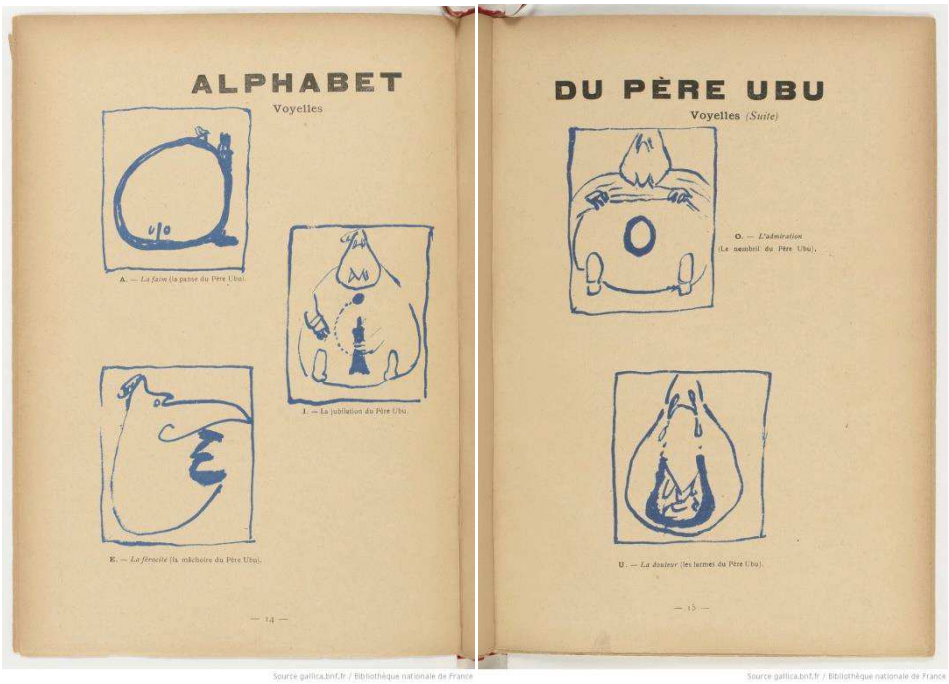


Fig. 16. Pierre Bonnard, *Alphabet du Père Ubu*

On peut signaler également le monstre Doublemain dans *L'Autre Alceste,* dont le nom est justifié par ses bras « doublement coudés, un second bras naissant des os de son poignet ; et selon qu'il levait ou baissait les coudes, de chacune de ses épaules naissant un M ou un W » (AA, I, p. 915).

Pour Jarry, les deux corps les plus proches du signe linguistique sont celui de la marionnette, qui « transforme naturellement des gestes copies en gestes suggestifs »,[1323] et celui du danseur. D'une part,

> [les] marionnettes seules dont on est maître, souverain et Créateur, car il nous paraît indispensable de les avoir fabriquées soi-même, traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées. (CP, I, pp. 422-423)

Comme le texte littéraire la marionnette est « écrite », c'est-à-dire créée et manipulée par son maître. D'autre part, le danseur écrit avec son propre corps, dont les positions deviennent équivalentes aux signes linguistiques. Ce point est clairement démontré par la « Chanson des nègres », une danse graphique représentée à la fois par le texte et l'image[1324] (Fig. 17).

[1323] A.-Ch. Gervais, *Marionnettes et marionnettistes de France*, *op. cit.*, p. 34.
[1324] Indiquons aussi l'interprétation que donne Jill Fell de la danse du pantomime Mnester (*Messaline*) comme un équivalent de l'acte de l'écriture (J. Fell, « La danse de Mnester », *loc. cit.*, p. 40).

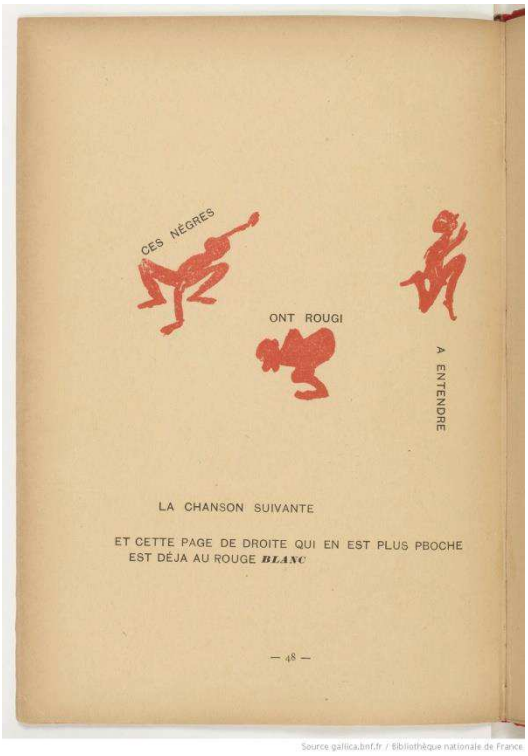


Fig. 17. Pierre Bonnard, *La Chanson des nègres*

Michel Arrivé, qui affirme que « pour Jarry, la seule réalité est le signe », en analysant les exemples différents de « cette véritable *obsession sémiotique* » dans les textes jarryques, n'intègre pas à son analyse la théorie théâtrale de Jarry.[1325] Pourtant, les ombres noires déplacées sur la surface du masque ne sont-elles pas une variation du signe écrit, qui danse sur la page ? Et le corps de l'acteur, dont l'expression se réduit à « six positions principales (et autant pour le profil, qui sont moins nettes) » suffisantes « à toutes les expressions », ne devient-il pas l'équivalent du hiéroglyphe (DITT, I, p. 408) ? Le masque, on l'a dit, se fait écran de projection. On peut maintenant ajouter : il devient un équivalent de la page. Le jeu de l'ombre et de la lumière évoque le personnage, mais comme un être tout d'abord *graphique*. Le personnage est le signe-acrobate et la danse des signes-acrobates fait naître le personnage.

Mais quelqu'un fait danser les signes, de même que quelqu'un fait vivre la marionnette. « [La] seule puissance expressive de la marionnette provient de son animation par le jeu », écrit Roger-Daniel Bensky.[1326] Ce dernier met en relief le rôle actif du spectateur dans la transformation de la marionnette : « Par son irréalité primitive, la marionnette pourra seulement acquérir le pouvoir

[1325] Michel Arrivé, « Langage et pataphysique », *L'Esprit Créateur*, vol. 24, no. 4, « Alfred Jarry » (hiver 1984), p. 10.
[1326] Roger-Daniel Bensky, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, A.-G. Nizet, 1971, p. 26.

d'évoquer le réel grâce à une complicité active de la part du spectateur ».[1327] Comme on l'a vu, pour Jarry, la fonction du spectateur n'est pas moins importante, puisque son regard correspond au rayon de lumière qui éclaire le masque. Pourtant, il y a quelqu'un *à l'intérieur* du masque, qui l'anime.

Le corps (invisible) de l'auteur

Tandis que le jeu (théâtral) est un dialogue entre deux présences, la lecture est un dialogue entre la présence (du lecteur) et l'absence (de l'auteur). Dominique Maingueneau affirme que, de « manière générale, toute communication écrite est fragile, puisque le récepteur ne partage pas la situation d'énonciation du locuteur ».[1328] Comment Jarry crée-t-il donc le sentiment de sa présence derrière le texte ?

Quand Jarry propose d'enfermer l'acteur dans un masque, il cherche à le dépersonnaliser, à effacer son identité, mais il ne demande pas à l'éliminer, car c'est l'acteur qui déplace les ombres sur la surface du masque. Pour Jarry, cette idée qu'*il y a quelqu'un* dans le masque est importante. Ce n'est pas quelqu'un qu'on peut reconnaître, mais plutôt la présence elle-même. Cette dernière devient également essentielle dans l'écriture de Jarry : on doit ressentir qu'il y a une présence active derrière les signes : « […] et tu entreverras la Pensée se mouvoir, et le travail de la Création en moi et par moi incessamment renouvelé » (CA, I, p. 330).

Dans ce contexte, on peut évoquer la définition que donne Hubert Jappelle des mouvements de la marionnette, « signes d'une pensée en action » :

> La marionnette ne nous semblera donc pas « vivre » parce qu'elle bouge, mais parce qu'elle bouge elle nous semblera en train de penser. Il nous paraîtra voir sa pensée agir.[1329]

Daniel Zerki compare le travail du marionnettiste au jeu de l'acteur de théâtre, mais au lieu de transmettre les émotions qu'il suscite à son propre corps, le marionnettiste « les communique, par un subtil jeu musculaire (qui est précisément la technique) directement à la marionnette ».[1330] Il agit par un autre corps au statut trouble, à la fois objet et être.

[1327] R.-D. Bensky, *Recherches sur les structures*, *op. cit.*, p. 26. La réflexion de Bensky trouve un écho dans le concept de « double-vision » proposé par Steve Tillis (S. Tillis, *Towards an Aesthetic of the Puppet*, *op. cit.*, p. 65). Voir également sur ce point : Paul Piris, "The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet", in D. N. Posner, C. Orenstein and J. Bell (ed.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *loc. cit.*, pp. 30-42.
[1328] Dominique Maingueneau, *L'Enonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Colin, 2005, p. 27
[1329] Hubert Jappelle, « L'interprétation du mouvement », D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.*, p. 305.
[1330] Daniel Zerki, « Le marionnettiste », P. Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, *loc. cit.*, p. 102.

La présence du marionnettiste derrière la toile devient une « présence sans contours et presque impersonnelle, chaleur rayonnant d'une source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme ».[1331] De corps physique, il devient *présence fantomatique*. Anonyme, cette présence reste pourtant ressentie : on est toujours conscient d'elle, qu'elle se manifeste volontairement (la voix de la marionnette), ou involontairement (un bruit derrière la toile ou une partie du corps du manipulateur qui apparaît dans le cadre de la scène). Le corps glisse entre l'être fictionnel et l'objet linguistique. Le corps perd aussi de sa forme définitive en se confondant avec l'espace. Le corps n'y est pas et toutefois, il vit et manifeste sa présence.

[1331] H. Gouhier, « La marionnette », *loc. cit.*, p. 84.

I. Les corps rigides et les corps liquides

Dans son article intitulé « Marionnettiste, un acteur liquide ? », Brunella Eruli définit la marionnette et le marionnettiste comme « deux états opposés [...], mais complémentaires car simultanément présents l'un dans l'autre ».[1332] La marionnette permet à son manipulateur de « se projeter hors de soi, [d'] être plus que soi », d'« exister physiquement au-delà de sa matérialité corporelle ».[1333] Entre les deux s'établit « le jeu d'alternance »[1334] qui, par conséquent, crée un corps liquide, partagé.

Seule (voire immobile), la marionnette, comme le masque, est un objet, un corps rigide. Une fois mise en mouvement, elle devient « l'éternel âme[1335] versé du ciel et de la mémoire dans ces transparents corps de contingence » (F, I, p. 1026). Ces deux états, rigide et liquide, constituent pour Jarry l'essence même du personnage. Ainsi écrit-il, à propos des personnages d'Henri de Régnier :

> Ils ne marchent qu'au milieu d'un halo qui épouse toute leur silhouette et la grossit. Mais comme ces personnages pensent et parlent, chacun selon soi, et que nous les voyons de l'intérieur, l'enveloppe chatoyante de leurs décor particuliers ne nous les fait pas nébuleux. […] Comme les cercles d'ondes qui s'écartent d'une pierre jetée, non seulement le milieu immédiat, mais de plus amples circoncentricités, peu à peu, s'adaptent au personnage. (*Sic.* ChV[1336], II, pp. 415-416)

[1332] Brunella Eruli, « Marionnettiste, un acteur liquide ? », *Registres (Institut d'études théâtrales)*, n. 15, Automne 2011, p. 109.
[1333] Christian Armengaud, *L'Art vivant de la marionnette : théâtre du monde,* Loubatières, 2012, p.26.
[1334] B. Eruli, « Marionnettiste, un acteur liquide ? », *loc. cit.*, p. 110.
[1335] Voir la note 1070.
[1336] « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier », *La Plume*, 1 avril 1903.

D'un côté, l'espace enveloppe le corps comme un exosquelette. De l'autre, il se confond avec lui. Le personnage n'est pas un corps, mais plutôt une configuration corporelle, qui prolonge la configuration spatiale.

Ainsi, dans ce chapitre, nous allons évoquer deux états corporels, l'état rigide et l'état liquide, qui correspondent respectivement à l'observatoire et à la profondeur. Le but de notre parcours est de voir comment Jarry, par une poétique de la rigidité-liquidité, construit une configuration corporelle qui se prolonge au-delà du personnage fictionnel et suggère la corporéité du texte.

a. Le corps comme objet rigide

L'image du corps rigide, chez Jarry, est toujours liée à l'image d'un corps handicapé, d'un corps qui a besoin d'un exosquelette, d'un support pour vivre. Dans ce contexte, il est intéressant de citer quelques interprétations du handicap de la marionnette. Dans son essai « L'Empire des signes », Roland Barthes compare le théâtre *Bunraku* japonais au théâtre occidental en général et au théâtre de marionnettes en particulier.

> [...] sous ses dehors « vivants » et « naturels », l'acteur occidental préserve la division de son corps, et, partant, la nourriture de nos fantasmes : ici la voix, là le regard, là encore la tournure sont érotisés, comme autant de morceaux du corps, comme autant de fétiches. La marionnette occidentale (c'est bien visible dans le Polichinelle) est un sous-produit fantasmatique : comme réduction, reflet grinçant dont l'appartenance à l'ordre humain est rappelée sans cesse par une simulation caricaturée, elle ne vit pas comme un corps total, totalement frémissant, mais comme une portion rigide de l'acteur dont elle est émanée ; comme automate, elle est encore morceau de mouvement, saccade, secousse, essence de discontinu, projection décomposée des gestes du corps ; enfin comme poupée, réminiscence du bout de chiffon, du pansement génital, elle est bien la « petite chose » phallique (« das Kleine ») tombée du corps pour devenir fétiche.[1337]

La marionnette, comme objet, est un corps morcelé, un fétiche, « une portion rigide » de l'acteur vivant, qui ne vit pas lui non plus comme un corps total. Elle n'est donc qu'un morceau du corps composé.

Émile Copfermann voit un autre handicap quand il écrit que la marionnette vit « [d'une] amputation de l'humain ».[1338] La marionnette est donc interprétée comme un corps partagé handicapé, car sa partie humaine est invisible, écartée de la scène. Enno Podehl, de son côté, en parlant de l'appréhension de l'espace à travers la marionnette, évoque le handicap de la marionnette-objet, « qui est sourde, muette et aveugle », et qui prive son marionnettiste de la possibilité « d'entendre, de voir ou de sentir ». Mais, dit Podehl, « elle lui fait éprouver le poids, les mouvements, les frottements, le sol ». La marionnette devient donc une canne blanche pour le marionnettiste handicapé par elle.[1339]

Le corps rigide jarryque emprunte un peu à chacune de ces définitions : il est un corps-fétiche, un corps amputé et un corps limité, qui doit établir sa communication avec le monde par autres canaux. Pourtant, si la marionnette « vit […] d'un manque », selon les termes d'Emile

[1337] Roland Barthes, « L'empire des signes », in D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.*, p. 87.
[1338] E. Copfermann, « Singulière ethnie », *loc. cit.,* p. 300.
[1339] E. Podehl, « La perception spatiale du manipulateur », *loc. cit.,* p. 342.

Copfermann,[1340] le corps imaginé par Jarry vit d'un collage. La question qui se pose à nous est donc double : d'un côté, on doit s'interroger sur la construction de ce corps, de l'autre sur son fonctionnement.

« De mille sortes de choses »

Le chapitre « De mille sortes de choses » (*Gestes et opinions du docteur Faustroll*) introduit deux corps handicapés : on y rencontre « l'évêque, décapité de sa mitre » et le « cul-de-jatte palmé ». Tous deux sont associés au monde des objets : l'évêque Mensonger entre « dans son cabinet, avitaillé de mille sortes de choses » et le cul-de-jatte se présente comme inséparable de « sa jatte de zinc »[1341] (GODF, I, pp. 706, 707). Immédiatement présentés comme des corps composés, ils deviennent même plus hétéroclites quand la fonction corporelle est liée à la lecture du texte littéraire.

Pour soulager la souffrance de l'évêque, qui « allait mal à ses affaires », le cul-de-jatte lui propose de lire le *Livre de la pitié et de la mort*, un recueil des nouvelles de Pierre Loti. L'évêque lit la nouvelle « Tante Claire nous quitte », qui devient dans la version jarryque « Mort de Latente Obscure ». La narration de la lente attente de la mort de la vielle tante Claire est transposée dans la narration de la défécation de l'évêque. Le récit narré à la première personne chez Loti est partagé chez Jarry entre l'évêque et le cul-de-jatte. Derrière cette lecture spectaculaire à deux, Jarry construit un labyrinthe de faux horizons de lecture, qui va se déplier à la fin du chapitre :

- Vous vous appelez *Kaka-San* ? interrogea au bout d'un temps le petit homme.
- Non, Mensonger, évêque marin, pour vous servir. Pourquoi ?
- Parce que *Kaka-San avait fait des choses très malpropres dans sa boîte, pendant le laisser-aller bien pardonnable de la fin.* (GODF, I, p. 708)

Le petit homme confond l'évêque avec le personnage de l'autre nouvelle de Pierre Loti, Kaka-San. On croyait lire une interprétation narquoise de « Tante Claire nous quitte », alors que Jarry dialogue avec « La Chanson des vieux époux », l'histoire de l'aveugle Toto-San et de sa femme paralytique Kaka-San, qu'il traine « dans une petite caisse à roulettes ».[1342]

[1340] E. Copfermann, « Singulière ethnie », *loc. cit.,* p. 300.
[1341] La figure du cul-de-jatte apparaît également dans *Haldernablou* (MSM, Ha, I, p. 221) et dans *Les Jours et les Nuits* (JN, I, pp. 771-773).
[1342] P. Loti, « La chanson des vieux époux », *Livre de la pitié et de la mort*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 301.

Le choix de Pierre Loti pour la lecture excrémentielle de Mensonger est sans doute dicté par le mépris que ressent Jarry pour cet écrivain de la foule.[1343] La lecture de l'évêque vient aussi comme un contrepoids au voyage littéraire de Faustroll. Mais pour notre discours, le côté corporel (étroitement lié au spectaculaire) présente un intérêt particulier dans le texte jarryque.

Les choses très malpropres

Commençons par la fin de Kaka-San. Kaka-San de Loti est une vielle mendiante paralysée, qui se déplace dans « la petite voiture », avec « tous les objets de leur [à Kaka-San et à son époux Toto-San] ménage : écuelles ébréchées en porcelaine bleue, pour mettre le riz, tasses en miniature pour boire le thé et lanterne en papier rouge qu'ils [allument] le soir ».[1344] Le corps mélangé aux objets : voilà de quoi attirer l'attention de Jarry ! Agonisant, Kaka-San « avait fait des choses très malpropres dans sa boîte », souillant tous les objets qui étaient dans la voiture.[1345] Une fois morte, elle devient elle-même un objet, ressemblant à une marionnette désertée par la main de son manipulateur : « Une dernière contorsion, très douloureuse, et Kaka-San s'affaissa, la bouche ouverte, le corps tout de côté, à moitié tombée de sa boite et les bras pendants, comme la poupée d'un guignol de pauvres qui serait au repos, la représentation finie ».[1346]

Il n'est pas étonnant que le petit homme confonde l'évêque avec Kaka-San : tous deux sont entourés par « mille sortes de choses » et tous deux font des « choses très malpropres » dans leur boîte. On ne peut pas non plus ignorer le lien le plus basique qui les unit : l'évêque est Kaka-San, car il a fait du « caca ».

La question du petit homme évoque, derrière Mensonger, le corps-fantôme de Kaka-San, déclenchant ainsi une construction du corps-objet composé. Mensonger, le petit homme, les excréments, les objets autour d'eux (qui ne reçoivent d'autre description que « mille sortes de choses ») s'amalgament dans une configuration mi-biologique mi-mécanique, ressemblant au phonographe par les sons qu'elle produit :

> Brr… brr… brr… brrr… chen… hatsch… *Latente Obscure nous quitte*… Brrrr… brrr. *Le pas douloureux a été franchi*… brr… brr… *L'oubli momentané qu'apporte le sommeil.* Un vers. *Alors elle va mourir Latente Obscure*… Hen... ehen… […] T'en iras-tu, grenouille ! dans les ténèbres inférieures ? – *Elle va finir sa vie* (Tambour voilé) *Le froid pénètre jusqu'aux os* (bis). Plan, rataplan ! (GODF, I, p. 707)

[1343] Ben Fisher affirme que Jarry « *actively detested* » Pierre Loti, ce dernier « *being something of a* bête noire *for Jarry* » (B. Fisher, *The Pataphysician's Library*, *op. cit.*, pp. 49, 204).
[1344] P. Loti, « La chanson des vieux époux », *loc. cit.*, p. 309.
[1345] P. Loti, *ibid.,* p. 317.
[1346] P. Loti, *ibid.,* p. 315.

Ce qui est fascinant ici, c'est la transposition du personnage fictionnel en un corps-machine textuel. « Le texte de Jarry est comparable à une machine, ou, plus précisément, une batterie de machines connectées entre elles […] ».[1347] Les intentions de cette phrase de Michel Arrivé ne coïncident pas tout à fait avec les nôtres, et pourtant ce corps-objet, corps-décor, corps composé n'est autre qu'une « [machine textuelle et intertextuelle], mais aussi, indissolublement, [machine *linguistique*] ».[1348]

« Mort de Latente Obscure »

La question « Vous vous appelez Kaka-San ? » fonctionne aussi comme un élément-fantôme, qui fait apparaître un autre corps-fantôme, celui de l'auteur. Selon Loti, Kaka, en langue nippone, est le mot « très doux » qui signifie mère « dans la bouche des enfants ».[1349] En donnant le livre à l'évêque, le cul-de-jatte admet qu'il avait réservé ce livre à sa mère, « mais comme à elle (désignant l'améthyste de l'évêque) *la foi chrétienne vous permet de lire avec sérénité les plus sombres choses* » (GODF, I, p. 707). Jarry met en italiques la partie de la phrase qui reprend la dédicace originale de Loti, faisant ainsi une équivalence entre le cul-de-jatte et Loti. On assiste donc à une double transposition : la mère de Loti et Loti lui-même sont transposés dans les personnages fictionnels de Jarry, et le texte de Loti est transposé

> dans une perspective scatologique, assimilant la lecture à une production d'excréments tout en mettant en œuvre la « transmutation » évoquée par Jarry, en augmentant la polysémie du texte qui lui sert de prétexte par l'effacement de ses éléments secondaires et contingents – en l'occurrence son auteur et son système narratif.[1350]

Toutefois, Jarry n'élimine pas totalement l'auteur, mais le transforme en personnage et utilise sa narration pour manipuler le lecteur. « Vous vous appelez Kaka-San ? » signifie à la fois « Vous êtes mon (de Loti) personnage ? » et « Vous êtes ma mère ? ».

Toutefois, l'évêque est proche d'une autre figure « parentale ». Comme le montre Xavier Villebrun, « Visuellement et géographiquement, l'évêque de mer présente une indéniable parenté avec le roi Ubu […] ».[1351] En effet, la lecture à deux de l'évêque et du petit homme présente une ressemblance avec la conversation du père Ubu avec sa Conscience (publiée d'abord dans le

[1347] M. Arrivé, « Langage et pataphysique », *loc. cit.*, p. 12.
[1348] M. Arrivé, *idem.*
[1349] P. Loti, « La chanson des vieux époux », *loc. cit.*, p. 302.
[1350] Julien Schuh, « L'œuvre excrémentielle d'Alfred Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, n. 111/112, 2006, p. 9.
[1351] Xavier Villebrun, « Ubu est-il un calamar polonais ? L'évêque marin comme ressource esthétique et littéraire chez Jarry », in H. Béhar et J. Schuh (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, *loc. cit.*, p. 165.

cadre du recueil *Les Minutes de sable mémorial,* dans la partie « Guignol », et reprise dans *Ubu cocu*). De plus, le cul-de-jatte/petit homme, possède un corps handicapé, proche de celui de la marionnette.

Le texte se déplace librement entre le niveau fictionnel (l'évêque Mensonger vaque à ses affaires) et le niveau métafictionnel (Jarry s'interroge, à travers la question de la paternité, sur l'identité de l'auteur). Comme ce n'est pas suffisant, la tante Claire de Loti se transforme en Latente Obscure chez Jarry. Le récit narré à la première personne chez le premier est partagé chez le second entre l'évêque et le cul-de-jatte. Ce dernier, après qu'il a donné le livre à l'évêque, saute « allégrement dans le puits désigné » et devient « le petit homme » (GODF, I, p. 707).

Ce corps-machine digère et défèque le texte de Loti, à commencer par son personnage central, qui de vielle dame agonisante devient une masse d'excréments. De plus, par la transposition du récit de Loti, Jarry transpose aussi l'acte de la mort du niveau fictionnel au niveau métafictionnel. Si Loti décrit l'agonie de la tante Claire, Jarry fait mourir cette narration « latente et obscure » par la lecture excrémentielle de Mensonger.

L'évêque devient en effet une sorte de mère : il fait naître la nouvelle tante Claire. Derrière son dos apparaît le fantôme de Jarry, qui plagie le texte de l'autre auteur, transformant les deux en « mille sortes de choses » par le corps-machine de l'évêque-petit-homme. Ce dernier évoque aussi une réflexion sur la circulation entre les états biologique et mécanique, que Jarry mettra en relief avec un autre cadavre plongé dans les matières fécales, celui du cycliste Jewey Jacobs (*Le Surmâle*).

Le Surmâle : le volant et l'homme-machine

Plus qu'un corps handicapé, l'univers du *Surmâle* suggère une synthèse entre l'homme et la machine : André Marcueil et le dynamomètre, Ellen dans son automobile, les participants à la Course des dix mille milles, « bouclés sur la machine » (Sm, II, p. 219), Ellen et Marcueil dansant au son du phonographe, enfin Marcueil branché à la Machine-à-inspirer-l'amour. Le corps, dans *Le Surmâle,* ne peut exister qu'en symbiose avec la machine.

Si André « accumule » en un sens les machines avec lesquelles il rentre en contact au fil du récit, l'autre corps composé, le cycliste Jewey Jacobs, est dès le début une partie du mécanisme. Jacobs, qui meurt pendant la course, est un personnage-cadavre qui circule entre l'état minéral et l'état liquide. André, en tant que corps-fantôme vivant par la machine et en symbiose avec elle, fait contrepoids à Jewey. L'analyse des deux permettra de faire avancer notre interrogation sur la

construction et le fonctionnement du corps rigide. De plus, on pourra voir comment le corps rigide se transmute en corps liquide, préparant ainsi une base pour l'examen du corps liquide chez Jarry.

Le cycliste-volant Jewey Jacobs

Le reportage du journaliste Ted Oxborrow sur la « Course des dix mille milles », qui apparaît dans le chapitre cinq, pose plusieurs questions sur le fonctionnement de la figure synthétique de l'homme-machine. Au début du reportage, on reçoit l'image des cinq cyclistes qui sont couchés horizontalement sur la « quintuplette », une bicyclette pour cinq cyclistes, et attachés à elle : « [...] nos figures plus basses que nos selles dans des masques destinés à nous abriter du vent et de la poussière ; nos dix jambes reliées, les droites et les gauches, par des tiges d'aluminium [...] », rapporte Oxborrow (Sm, II, p. 219). Dans cette posture, les cyclistes ressemblent un peu à des acrobates (rappelons Mnester, dont le bras et la tête sont « encore sur leur socle de fleurs », quand ses pieds commencent à redescendre derrière sa tête (M, II, p. 105)). Pourtant, leurs corps sont rigides, attrapés par la machine.

Même en mouvement, ils ne sortent pas de la rigidité initiale, brisée seulement quand le corps d'un des participants de la course, Jewey Jacobs, commence à résister à la rigidité de la machine : « Jewey Jacobs sembla soudain prendre un malin plaisir à raidir les jarrets à son tour, me renvoyant désagréablement mes genoux dans le menton, et je dus demander un sérieux travail à mes jambes » (Sm, I, p. 222). Oxborrow, qui est placé derrière Jacobs, est le seul dans l'équipe à pouvoir voir son confrère. C'est ainsi que le journaliste s'aperçoit que Jacobs est mort (a-t-il jamais été vivant ?), qu'il y a un cadavre dans la machine :

> L'homme récalcitrait, contrepédalait, *grippait*. C'est extraordinaire comme ce terme, qui s'applique aux frottements des machines, convenait merveilleusement au cadavre. (*Sic*. Sm, II, p. 223)

Jacobs-cadavre est une machine dans la machine, l'une interrompant le mouvement de l'autre. Bizarrement, c'est par ce dysfonctionnement que Jacobs acquiert une présence et commence à être. Sur ce point, il est proche de la marionnette : « *The objectness of the puppet exists through its presence in the world, while its subjectness only existe after the initial perception of the materiality of the puppet* ».[1352]

[1352] P. Piris, "The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet", *loc. cit.*, p. 41.

Oxborrow annonce la mort de Jacobs à son équipe, mais cette nouvelle n'arrête pas le mouvement, bien au contraire :

> Corporal Gilbey était un homme pratique, comme William Elson et Arthur Gough étaient des gentlemen pratiques, et Corporal Gilbey nous ordonna ce qu'ils auraient eux-mêmes ordonné. Jewey Jacobs était engagé à marcher, lui quatrième, dans la grande et honorable course du *Perpetual-Motion-Food* ; il avait signé un dédit de vingt-cinq mille dollars, payables sur ses courses futures. Mort, il ne courrait plus et ne pourrait pas payer son dédit. Il lui fallait donc marcher, vif ou mort. On dort bien en machine, on peut bien mourir en machine et cela n'a pas plus d'inconvénient. (Sm, II, p. 223)

Il faut briser la rigidité cadavérique, « apprendre le vivre au mort » (Sm, II, p. 224). Les quatre autres cyclistes doivent obliger ce « nouveau détail », le cadavre de Jacobs, à fonctionner avec les autres parties de la machine.

La souplesse est peu à peu atteinte. Plus Jacobs collabore, plus il paraît vivant à ses coéquipiers :

> Voilà donc notre Jewey Jacobs qui pédale, d'abord avec mauvaise volonté, sans qu'on puisse voir s'il faisait des grimaces, toujours le nez dans son masque. Nous l'encourageons d'injures amicales, du genre de celles que nos grands-pères adressaient à Terront dans le premier Paris-Brest : « Va donc, eh, cochon ! » Petit à petit il prend goût à la chose, et voilà ses jambes qui suivent les nôtres, l'*ankle-play* qui revient, jusqu'à ce qu'il se mît à tricoter follement.
> « Un volant, dit le Corporal : il régularise. Et je pense qu'il va s'affoler tout à l'heure. » (Sm, II, p. 224)

Jacobs-cadavre vit à travers l'exosquelette composé de la « quintuplette » et des corps vivants des quatre autres cyclistes. Son corps est à mi-chemin entre l'état biologique et l'état mécanique. Il évoque ainsi une notion importante pour notre propos : le corps liquide, souple, est un corps amalgamé avec la machine.

Le mot « volant » rapproche Jacobs du corps spectaculaire, de la marionnette ou de l'acrobate. Dans l'article « De quelques animaux nuisibles : le volant », Jarry explique que le volant est un oiseau, qui

> offre un curieux exemple de transformisme, l'animal s'étant adapté aux engins primitivement créés pour sa capture, et les engins s'étant pareillement adaptés à l'animal. L'un ne peut plus se passer des autres. Ce qui devait servir à sa destruction le préserve. (ChV[1353], II, p. 351)

Le volant devient donc la figure de symbiose du corps « biologique » et de la machine. Le rapprochement entre le volant et la marionnette est évoqué dans *Les Jours et les Nuits* à travers le motif du lien entre le corps matériel et le corps astral.

[1353] « De quelques animaux nuisibles : le volant », *La Revue blanche*, 15 avril 1902.

> Son corps marchait sous les arbres, matériel et bien articulé ; et il ne savait quoi de fluide volait au-dessus, comme si un nuage eût été de glace, et ce devait être l'astral ; et une autre chose plus ténue se déplaçait plus vers le ciel à trois cents mètres, l'âme peut-être, et un fil perceptible liait les deux cerfs-volants.
>
> « Mon frère, dit-il à Valens, ne me touche pas, car le fil s'interrompra aux arbres, comme lorsqu'on court avec le cerf-volant sous les poteaux du télégraphe ; et il me semble que si cela arrivait, je mourrais. » (JN, I, p. 749)

La marche du corps matériel, rigide, est accompagnée par « les deux cerfs-volants », une structure semi-liquide composée du corps-astral et de l'âme liée à lui par un fil. Le corps articulé n'est pas connecté visiblement à ces deux éléments et pourtant il dépend d'eux, car si « le fil [s'interrompait] aux arbres », Sengle (le corps matériel) mourrait. La marionnette tomberait. De plus, ne se déplaçant « que par rebondissement », le volant est semblable à l'acrobate (Chv, II, p. 351). En Jacobs-volant résonne le Bâton-à-Physique (« Phallus déraciné, NE FAIS PAS DE PAREILS BONDS ! » (CA, I, p. 289)), l'une des machines textuelles de Jarry.

Ainsi, Jacobs dysfonctionne à la fois (en tant que cadavre) au niveau de l'univers fictionnel du *Surmâle* et fonctionne au niveau de l'espace textuel et intertextuel de Jarry. Avec son contrepoids, André Marcueil, il devient l'élément-fantôme.

André-Surmâle– corps-(et)-machine

André Marcueil, comme Jewey Jacobs, n'existe que par la machine. Cependant, si Jacobs est un corps passif, Marcueil cherche un échange actif avec la machine. Ainsi, dans le chapitre troisième, il amène ses amis au Jardin d'acclimatation, car, selon lui, « ici habite quelque chose d'assez fort pour que je joue avec » (Sm, II, p. 211). Jarry construit graduellement notre horizon d'attente : les chacals, un ara, l'éléphant, les kangourous évoqués au fil du récit guident notre imagination vers l'image d'un animal. Mais l'adversaire d'André ne provient pas du monde des créatures biologiques :

> Regardez, je vais tuer la bête, dit Marcueil, très calme.
> [...]
> Devant eux, trapue, sous la lune, s'accroupissait une chose de fer, avec comme des coudes sur ses genoux, et des épaules, sans tête, en armure.
> « Le dynamomètre ! s'exclama, hilare, le général. (Sm, II, p. 212)

Marcueil ne cherche pas à casser la machine, mais à « tuer la bête ». Quand Marcueil entre dans la salle du souper sous l'identité de l'Indien, c'est lui qui devient « un bel animal » (Sm, II, p. 238).

Cette équivalence entre l'animal et l'objet mécanique est fondamentale dans la réflexion jarryque. Être un animal, dans l'univers pataphysique, revient à être une machine. Ainsi, dans le chapitre « De l'abrutissement militaire » (*Les Jours et les Nuits*), Jarry écrit :

> « La discipline, qui est la force principale des armées », dit la théorie, demande au soldat une obéissance irréfléchie et une soumission de tous les instants. Elle doit d'abord supprimer l'intelligence, ensuite y substituer un petit nombre d'instincts animaux dérivés de l'instinct de conservation, volontés moindres développées dans le sens de la volonté du chef. (JN, I, p. 763)

La transformation de l'homme en soldat est équivalente au passage à l'état animal, mais aussi à l'état de marionnette, soumise à la volonté du chef. L'exemple d'André évoque aussi une analogie entre cet état et le théâtre. Devenir animal, c'est se grimer, porter un masque.

Quand le record de l'Indien est battu, Ellen propose à André-Indien de s'aimer « pour le plaisir » (Sm, II, p. 253). Pourtant, même pour le plaisir, André a besoin d'ajouter une dimension mécanique-théâtrale à l'acte d'amour. Cette fois, c'est le phonographe qui donne leur rythme aux gestes des deux amants.[1354] La voix « chevrotante » de l'automate, qui chante sur le « *premier tour de danse* », accentue l'artificialité :

> *…let*
> *hé hé hé hé hé hé…*
> *Krrr…*
> *Au premier tour de danse*
> *La bell' chang' de couleu-eu-re*
> Il avait une façon extrêmement comique, aspirée et subite de reprendre
> *…eu… re.*
> C'était un hoquet, un sanglot, et un jeu de mots : *heureux.*[1355] (Sm, II, p. 257)

Brunella Eruli affirme que Jarry utilise la parole déformée produite par le phonographe comme « *suggestione sonora* » du corps marionnettique.[1356] Quand le phonographe continue avec « *Audeuxièm' tour de danse* », André et Ellen lui obéissent, « comme par un érotisme suggéré, hypnotisés » (Sm, II, p. 257). Comme si tous deux étaient des marionnettes manipulées par la machine :

[1354] Sur la fonction du phonographe dans l'œuvre jarryque, voir : Brunella Eruli, « La voix d'Ubu », *loc. cit.*, pp. 129-131.

[1355] La chanson du phonographe s'associe aussi à la lecture de l'évêque marin dans les *Gestes et opinions* : « Brr… brr… brr… brr… chen… hatch… *Latente Obscure nous quitte*… Brrr… brrr. *Le pas douloureux a été franchi*… brr… brr… *L'oubli momentané qu'apporte le sommeil.* Un vers. » (GODF, I, p. 707)

[1356] B. Eruli, *Jarry: i mostri dell'immagine*, *op. cit.*, p.116.

> Au moment où l'être aux fleurs fit *krr*, la tête d'Ellen se renversa avec un petit râle qui n'était pas amoureux, et le Surmâle sentit la sienne tourner agitant ces associations d'idées insanes et ces mots inaccoutumés :
>
> …*horreux*…
>
> *amoureux*. (Sm, II, p. 258)

C'est à ce moment-là que Marcueil comprend qu'il n'est pas le maître du spectacle, que c'est la « voix impérieuse » du phonographe qui est « maîtresse de ses sens hyperesthésiés, de sa moelle et presque de son cerveau » (Sm, II, p. 258).

La rébellion contre le pouvoir du phonographe est représentée comme ridicule et condamnée à l'échec :

> André voulut se lever pour arrêter ou briser le phonographe, saisir la potiche et en écraser le pavillon de verre. Il remarqua, surpris de ne s'en souvenir que si tard, à portée de son bras, à côté du lit, les accessoires de sa défroque d'Indien d'opéra-comique. Il lança le tomahawk, que, bien entendu, il ne savait pas lancer, et qui heurta le dossier d'une chaise avec sa partie non tranchante, au mépris de tous les récits de Fenimore Cooper ; il jeta ensuite une pantoufle d'Ellen, qui fut un projectile plus meurtrier : elle choqua le bord de la corolle de cristal, qui vibra sans se rompre ni se renverser, et elle balaya aussi les dernières roses, qui tombèrent. (Sm, II, p. 258)

La guerre contre le phonographe fait un curieux écho au massacre du dynamomètre. Pourquoi, cette fois, André ne peut-il pas « tuer la bête » ? Car il essaie de la tuer comme Indien. Il est déjà à l'intérieur de la machine, comme Jacobs attaché à la « quintuplette ».

La synthèse du corps avec la machine atteint son apogée dans le chapitre « La Machine amoureuse », où le corps inconscient de Marcueil est attaché à la-Machine-à-inspirer-l'amour. Apparemment, la situation change : ce n'est plus la machine qui dicte les mouvements au corps humain, mais l'homme qui influence la machine : « Donc [...] si la machine produisait véritablement de l'amour, c'est LA MACHINE QUI DEVINT AMOUREUSE DE L'HOMME » (Sm, II, p. 269). Toutefois, André n'essaie plus de « tuer la bête », de communiquer avec elle, mais cherche à se libérer. L'amour de la machine se transforme en torture pour Marcueil. Comme une marionnette qui essaie de s'enfuir, il rompt « ses derniers liens » et arrache « les électrodes dont les spires bruissaient derrière lui » (Sm, II, p. 270). Son corps mort, « tout nu et doré par places d'or rouge », ressemble au corps de l'Indien, mais il s'agit de l'état supérieur, le Surmâle (Sm, II, p. 271). La synthèse finale avec la machine le transforme en signe hermétique. Comme Mnester, qui à la fin de sa danse se referme en corps sphère, le Surmâle est réduit « à la grosse perle d'une bague [qu'Ellen] porte fidèlement, une des larmes solides du Surmâle » (Sm, II, p. 271).

Le passage d'André de corps mort à corps vivant est un chemin fait de plusieurs allers-retours. André est un corps vivant qui se déguise en objet mort, joue le rôle d'un corps artificiel qui mime un corps vivant (l'Indien), obéit au pouvoir du phonographe comme une marionnette, reconnait sa nature humaine, pour enfin, par la collision avec la machine, devenir un être surhumain. Accumulant les machines autour de lui, André lui-même se transforme en corps-machine. D'un côté, « tordu avec le fer » comme les murrhins, dont la couleur est « la pourpre et un blanc opaque, qui tordent leur sang et leur lait au milieu d'un feu », il devient un produit de la « création qui se situe au cœur magmatique où réalité et virtualité se mêlent »[1357] (Sm, II, p. 271 ; M, II, p. 103). De l'autre côté, André est une machine textuelle, analogue à la bête Clinamen, qui tord les textes littéraires des autres.

[1357] B. Eruli, « Sur les sources classiques de Messaline », *loc. cit.*, p. 71.

b. Les corps liquides

Dans la partie précédente, on a vu que l'espace de la profondeur était doué d'une liquidité. La plongée dans la profondeur, semblable à l'état d'hallucination ou de rêve, quand le mur transparent entre cet univers et l'« univers que l'on peut voir et que peut-être l'on doit voir à la place du traditionnel », devient liquide et disparaît (GODF, I, p. 668). Le corps, dans cet espace, perd de sa rigidité et devient un signe acrobate : « Emmanuel a franchi le vitrage – d'un coup de tête, un clown en scaphandre – de l'aquarium de la gare Saint-Lazare » (AA, I, p. 942).

La liquidité est un résultat de la rigidité absolue. Le plongeon à l'intérieur du crâne évoque la configuration de la profondeur. Ce dernier est l'espace-corps. Si, comme le propose Noël Arnaud, « dans l'Amour Absolu, le paysage breton dessine le corps érotique de Miriam-Varia »,[1358] il est également vrai que Miriam-Varia se forme de l'espace liquide d'un marais.[1359] L'espace du château de Lurance, où habite André Marcueil, prolonge son visage « aussi pâle que [...] elle se serait confondue avec les boiseries » (Sm, II, p. 190). Le corps liquide renvoie ainsi à la notion de mimétisme.

Comme il a été évoqué plus haut, l'imagerie scientifique qui nourrit la construction spatiale chez Jarry, encourage une synthèse entre le corps et son milieu. Le fœtus est inséparable de son bocal, le cadavre devient une partie intégrante de la morgue. Une fois plongé dans l'espace liquide, le corps s'arrête dans l'état intermédiaire entre la vie et la mort.

De plus, on peut distinguer, dans l'œuvre jarryque, des éléments corporels quasi-liquides, qui existent indépendamment, sans être attachés à un corps entier. Ainsi, le cœur saignant apparait comme une métonymie du sablier dans le poème « Le Sablier » : « [...] Suspends ton cœur, ton cœur qui pleure [...] » (MSM, I, p. 244). Et dans *Haldernablou* : « Les cœurs perdent leur sang qui coule » (MSM, Ha, I, p. 215). L'œil, à son tour, est un producteur de larmes et de l'âme qui est pleurée, « comme l'ombre d'une fumée » (JN, I, p. 833).

Dans ce chapitre, on s'interrogera sur la fonction des corps liquides dans *Les Gestes et opinions* et *Le Surmâle*, pour montrer comment la réflexion sur le corps croise la réflexion sur l'écriture et comment, au carrefour des deux, l'acte de l'écriture se transforme en acte performatif.

[1358] N. Arnaud, « De Messaline au Tzar de toutes les Russies », *loc. cit.*, p. 55.
[1359] Pierre Larousse lie le mot « marais » avec « *maria*, pluriel de *mare*, mer […] » (Article « Marais », *GDU*, t. 10, L-MEMN, p. 1153).

André Marcueil en guise de noyé

Les espaces liquides, par leur nature, présument une synthèse entre le corps et son environnement : le reflet sur la surface, le corps plongé dans l'eau. Chez Jarry, cette liquidité rencontre l'idée du mimétisme. Ainsi écrit- il, dans *Les Mœurs des noyés* :

> D'après nos observations, un noyé n'est pas un homme décédé par submersion […] c'est un être à part, d'habitudes spéciales et qui s'adapterait, croyons-nous, à merveille à son milieu si l'on voulait bien l'y laisser séjourner un temps convenable. (ChV[1360], II, p. 357)

André Marcueil est un excellent exemple du « noyé », « un être à part » qui s'adapte. C'est un corps-caméléon, qui se fond à son milieu pour y survivre :

> Et maintenant, un monstre, un « phénomène humain » traqué par quelque barnum n'eût pas déployé plus d'ingéniosité qu'André Marcueil pour se confondre avec la foule. La conformité avec l'ambiance, le « mimétisme » est une loi de conservation de la vie. Il est moins sûr de tuer les êtres plus faibles que soi que de les imiter. (Sm, II, p. 202)

Ainsi, il pratique un autre type de mimétisme que les personnages d'Henri de Régnier, dont le milieu s'adapte à eux.[1361] Le corps de Marcueil prolonge l'espace du château : « La face d'André Marcueil faisait, comme son aphorisme, un trou dans l'assistance, par sa singularité cependant, mais — si ces deux mots peuvent s'accoupler — par sa caractéristique insignifiance : aussi pâle que les plastrons dont s'échancraient les habits [...] » (Sm, II, p. 190).

La définition de Marcueil comme « amphitryon », c'est-à-dire le maître de la maison, celui qui donne à dîner, déplie un vaste spectre d'associations mentales, depuis l'amphithéâtre jusqu'à la pièce *Amphytrion* de Molière[1362] (Sm, II, p. 190). Dans le contexte de l'imaginaire marin, qui obsède l'œuvre jarryque, il est aussi possible de lire ce mot comme une variation du nom Amphitrite, l'épouse de Poséidon dans la mythologie grecque et le nom de la mer qui enveloppe le monde dans l'*Odyssée* d'Homère.[1363]

Le masque de l'Indien ajoute une dimension singulière au mimétisme d'André, puisqu'il s'agit d'un masque littéraire. En portant le masque de l'Indien « tant célébré par Théophraste, Pline et

---

[1360] « Les mœurs des noyés », *La Revue blanche*, 15 mai 1902.
[1361] « Comme les cercles d'ondes qui s'écartent d'une pierre jetée, non seulement le milieu immédiat, mais de plus amples circoncentricités, peu à peu, s'adaptent au personnage » (ChV, « Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier », II, p. 416)).
[1362] Article « Amphitryon », *GDU*, t. 1, A, pp. 300-301.
[1363] E. Vinet, article « Amphitrite », in Ch. Daremberg, Edm. Saglio, (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, t. 1, première partie (A, B), Paris, Librairie Hachette, 1873, p. 249.

Athénée », André devient un pur être de littérature (Sm, II, p. 197). Si le docteur Faustroll se promène entre les œuvres littéraires comme s'il s'agissait d'îles, André Marcueil les porte comme s'il s'agissait de costumes théâtraux.

Ensuite, le rôle de l'Indien émerge de la conversation de Marcueil avec ses invités, comme une preuve de la possibilité d'exécuter un acte d'amour infini.

> [...] je suis persuadé en effet, dit-il, que c'est
>
> *…à peine un jeu*,
>
> non seulement d'épouser les trente ou les cinquante filles vierges du roi Lysius, mais de battre le record de l'Indien "tant célébré par Théophraste, Pline et Athénée", lequel, rapporte d'après cet auteurs Rabelais, "avec l'aide de certaine herbe le faisait en un jour soixante-dix fois et plus". (Sm, II, p. 197)

La notion de double entre en jeu. Cette fois, il s'agit du double sens du mot « Indien » :

- Un Indien ? méditait Henriette Cyne ; un homme rouge avec un tomahawk et des scalps, comme dans Fenimore Cooper ?
- Non, mon enfant, dit Marcueil : ce que nous appelons aujourd'hui un Hindou [...]. (Sm, II, pp. 197-198)

Pourtant, quand l'Indien entre en scène, son déguisement est une fusion des deux sens :

> L'homme qui entrait était un bel athlète de taille ordinaire mais de proportions incomparables. Il était glabre — ou exactement rasé ou épilé, le menton court et fourchu. Ses cheveux, très noirs, drus et lisses, étaient plaqués en arrière. Sa poitrine était nue, découvrant un signe sous le sein gauche, et sa peau couleur de cuivre rouge, mais d'une teinte mate et comme poudrée. Il était drapé, sur une épaule et à la ceinture, d'une fourrure entière d'ours gris, dont la tête énorme pendait sur ses genoux. Dans ce baudrier rude étaient passés un calumet et un tomahawk. Il était guêtré et chaussé de houzeaux et de mocassins en cuir jaune et souple, garnis de piquants de porc-épic. Il arriva qu'il leva un bras, et on distingua tatoué en bleu sur l'épiderme, poli à la pierre ponce, de son aisselle, le totem du llama. (*Sic*. Sm, II, p. 237)

L'Indien manifeste ainsi un double mimétisme : mimétisme social (ressembler au stéréotype répandu de l'Indien, même s'il s'agit de mélanger un Indien et un Hindou) et mimétisme littéraire (ressembler à la fois à tous les Indiens de la littérature).

C'est à ce niveau qu'André se transforme en signe liquide polysémique, en partie de *colin-maillard* :

> Tous les sens qu'y trouvera le lecteur sont prévus, et jamais il ne les trouvera tous ; et l'auteur lui en peut indiquer, colin-maillard cérébral, d'inattendus, postérieurs et contradictoires. (MSM, I, p. 172)

André est le corps-page sur la surface duquel apparaît le signe-hiéroglyphe, écrit par le grime qu'est l'Indien. André-Indien est un corps-machine ; André noyé dans l'Indien est un corps liquide, le Spermatozoïde, le signe-acrobate.

L'Indien est un masque et un animal. Pour Jarry, on l'a vu, l'état animal est équivalent à l'état du corps articulé par la volonté extérieure, marionnette ou soldat. Le noyé, dont les gestes sont « des hoquets inconscients d'ivrogne ou le jeu d'un animal », s'inscrit dans la même chaîne référentielle (ChV[1364], II, p. 357). C'est ainsi qu'il peut se transformer, dans l'hallucination de Bathybius, en être cosmogonique. La rigidité du masque permet une liberté de ce qu'il enveloppe. Ainsi Emmanuel peut-il devenir Dieu et Jewey Jacobs se transformer en « volant ». Comment ne pas évoquer, dans ce contexte, la formule de Kleist sur la grâce : « de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu » ?[1365]

Les corps liquides dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*

Le récit des *Gestes et opinions* est une narration de la transformation de Faustroll en corps liquide, une histoire de liquidation dans tous les sens du terme, vente à bas prix, assassinat, mais aussi synthèse du corps et de l'espace en une matière liquide : l'inondation de la cave de Faustroll, le voyage par mer, la visite chez l'évêque marin, les tableaux éjaculés par « la bête imprévue *Clinamen* » (GODF, I, p. 714), le naufrage du bateau du docteur, enfin l'intégration du docteur dans l'*éthérnité*.

Cette liquidité ne se limite pas au personnage fictionnel. Elle pose tout d'abord la question de la nature même du personnage littéraire. Fait d'encre, il est liquide (rappelons les yeux de Faustroll, « deux capsules de simple encre à écrire » (GODF, I, p. 659)). Au début de ses aventures, Faustroll plonge littéralement dans le tableau : « Ce matin-là, il prit son *sponge-bath* quotidien, qui fut d'un papier peint en deux tons par Maurice Denis [...] » (GODF, I, p. 659).

La rencontre avec le corps liquide

Dans le chapitre « Faustroll plus petit que Faustroll », Faustroll se réduit « comme paradigme de petitesse, à la taille classique du ciron » pour explorer l'eau (GODF, I, p. 670). Jarry explique que le propos de Faustroll est « d'examiner quelques perturbations » que la « différence de grandeur »

[1364] « Les mœurs des noyés », *La Revue blanche*, 15 mai 1902.
[1365] H. von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.* p. 71.

entre lui et l'élément étudié « apporterait dans leurs rapports réciproques » (GODF, I, p. 670). Faustroll cherche donc un échange, mais entre qui et qui ? L'élément physique et le corps biologique ? Non, plutôt entre deux corps :

> Il choisit ce corps ordinairement liquide, incolore, incompressible et horizontal en petit quantité ; de surface courbe, de profondeur bleue et de bords animés d'un mouvement de va-et-vient quand il est étendu ; [...] l'eau, quoi ! (GODF, I, p. 670)

La formule « il choisit ce corps » renvoie à un double sens : il le choisit pour l'examiner et il le choisit pour le porter. Le corps de l'eau devient une prolongation liquide de Faustroll dans ses explorations de l'univers.

Faustroll voyage le long de la feuille d'un chou, jusqu'à ce qu'il rencontre l'Eau, un corps-espace : « Ce fut une boule, à travers la transparence de laquelle les parois de l'univers lui parurent faites gigantesques et sa propre image, obscurément reflétée [...] haussée à la stature qu'il avait quittée » (GODF, I, p. 670). Il frappe sur la surface de la boule « comme on frappe à une porte ». La boule se transforme en œil géant : « l'œil désorbité de malléable verre « s'accommoda » comme un œil vivant, se fit presbyte, se rallongea selon son diamètre horizontal jusqu'à l'ovoïde myopie, repoussa en cette élastique inertie Faustroll et refut sphère » (*Sic.* GODF, I, p. 671). La manœuvre de Faustroll provoque un résultat curieux : la boule, reconnue par le docteur comme une configuration spatiale, prend la forme d'une configuration corporelle, se transformant en œil. Elle rend ainsi le regard au docteur.

La rencontre de Faustroll avec la boule apporte un élément de réflexion important pour notre propos : le passage de l'état d'objet (boule d'eau) à l'état d'être doté de conscience (l'œil). C'est le mouvement même de la transformation de l'objet en marionnette :

> La marionnette commence par être un objet. Une chose inerte qui se fera valoir pour telle, que l'on ne risquera pas de confondre à quelque organisme vivant que ce soit. Ce qui transforme cet objet en marionnette, ce qui la transmue, c'est le mouvement et l'interprétation que le spectateur s'en donne. [...] Par principe donc, la marionnette peut être à proprement parler n'importe quel objet puisqu'aussi bien ce sera le mouvement et le mouvement seul qui la qualifiera.[1366]

Les manipulations de Faustroll transforment la boule d'eau en être vivant. Qui est Faustroll, dans cette situation ? Le manipulateur qui met la boule en action ? Le spectateur qui projette sur elle son interprétation du mouvement de la boule, la rendant ainsi « vivante » ?

[1366] H. Jappelle, « L'interprétation du mouvement », *loc. cit.*, p. 304.

La boule, en reflétant l'œil faustrollien, l'extériorise. L'œil-boule n'est que le double de l'œil de Faustroll. En roulant « à petits pas, non sans grande peine, le globe de cristal jusqu'à un globe voisin, glissant sur les rails des nervures du chou », Faustroll s'unit graduellement avec la boule et tous deux deviennent une seule entité quasi-liquide (GODF, I, p. 671). « [L'être] *et l'image s'aiment à travers la muraille* […] » (JN, I, p. 791). Quand la boule reflète son œil, elle reflète une capsule « de simple encre à écrire » (GODF, I, p. 649). L'eau devient équivalente à l'encre et ce que l'on voit est le passage de l'état d'objet (une capsule d'encre) à l'état d'être (le personnage de Faustroll).

Le spectacle du corps coulant

Le rapport entre la liquidité et la spectacularité prend pleinement forme dans les *Gestes et opinions*, où l'on assiste à deux spectacles du corps coulant, l'opéra urinaire présenté par l'évêque marin (chapitre trente et un « Du jet musical ») et l'éjaculation de douze tableaux par « la bête imprévue » Clinamen (chapitre trente-quatre, « Clinamen »).

Comme la lecture excrémentielle (chapitre trente « De mille sortes de choses »), l'opéra de l'évêque s'appuie sur l'œuvre de Pierre Loti. Loti, qui se cache derrière le masque du cul-de-jatte et du petit homme dans le chapitre trente, est officiellement baptisé dans le chapitre trente et un, une relecture de la scène du baptême de Pierre Loti dans l'opéra idyllique *L'Ile du rêve*.[1367]

Jarry est bien conscient du fait que, limité à l'espace livresque, il ne peut que créer une sorte de partition de musique, ou copier la partition déjà existante, comme dans le cas du chapitre « Du jet musical », où il « cite » l'extrait de la partition originale de Reynaldo Hahn publié dans *Le Figaro* (Fig. 18).

[1367] Il s'agit d'un vrai dialogue avec l'actualité du jour. La première de l'opéra de Loti a lieu à l'Opéra-Comique le 23 mars 1898. Musique de Reynaldo Hahn, sur un livret d'André Alexandre et Georges Hartmann, d'après le roman de Pierre Loti *Le Mariage de Loti* (1880).

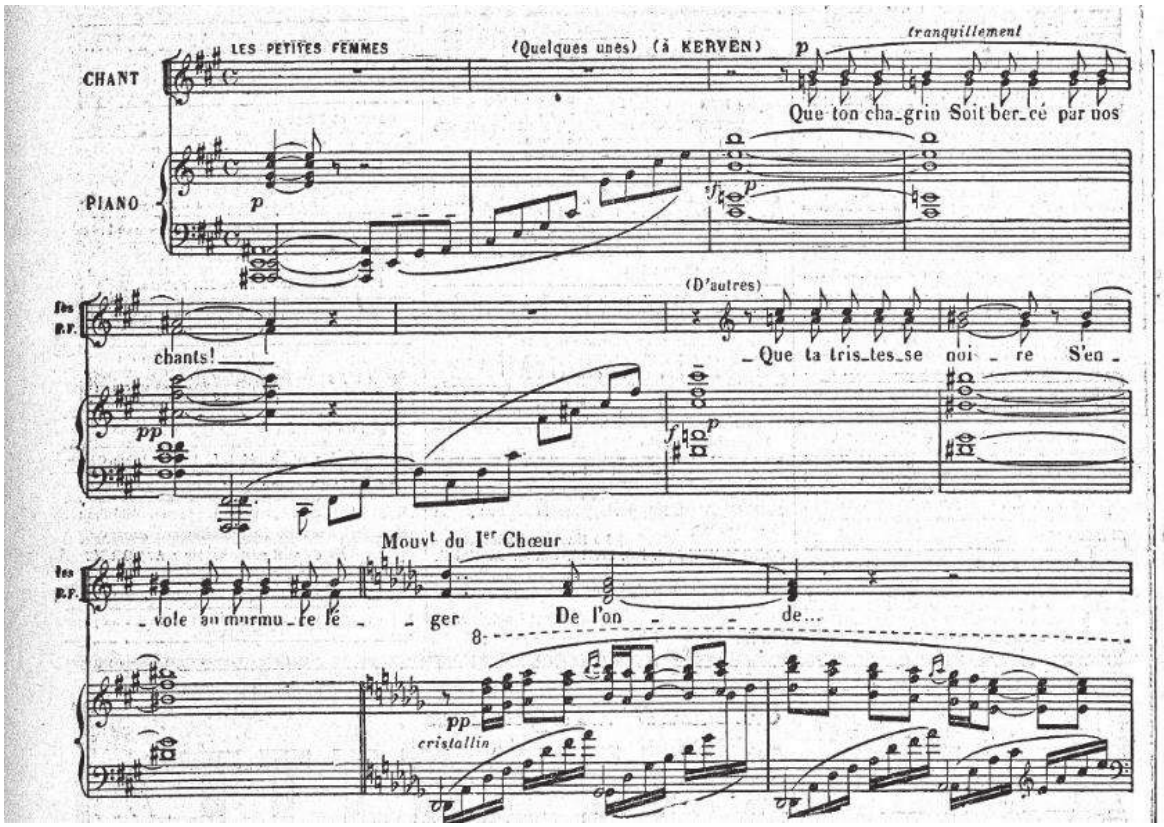


Fig 18. Reynaldo Hahn, « Scène du baptême de Loti », *L'Ile du rêve*, fragment de la partition.

La partition de piano et les indications au chœur deviennent chez Jarry les didascalies :

> LES PETITES FEMMES (*piano, quatre temps, trois dièzes à la clef)*, quelques-uns TRANQUILLEMENT (*mi-sol-do-mi… si-mi-si, pédale) :*
>
> « Que ton chagrin soit bercé par nos chants ! *(fa-la dièze).* D'autres : Que ta tristesse noire *(sol-si dièze).* S'envole au murmure léger De l'onde *(cinq bémols, pédale,* CRISTALLIN) … (GODF, I, p. 709)

Jarry crée ainsi un texte-collage. Ainsi, l'évêque fonctionne à la fois comme personnage fictionnel et comme machine textuelle, qui produit le texte comme un corps-collage potentiellement liquide.[1368]

Le corps coulant de l'évêque, comme un Pantagruel rabelaisien, produit les corps liquides des petites femmes.[1369] Son corps continue ainsi à fonctionner comme corps parental, se rapprochant en même temps d'une machine, qui produit le son.[1370]

[1368] Sur les machines textuelles chez Jarry, voir notamment M. Arrivé, « Langage et pataphysique », *loc. cit.*, pp. 12-18.
[1369] Pantagruel engendre de ses gaz les petits hommes et les petites femmes (François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, livre 2, chapitre 27).
[1370] Il faut aussi noter l'association avec le décor du premier acte de l'opéra, « un fleuve qui coule au milieu des fleurs et des lianes » (Reynaldo Hahn, cité in Léon Parsons, « L'Ile du rêve. Chez M. Reynaldo Hahn », *La Presse*, 24 mars 1898).

> Or il faut savoir que la soupape établie au col du trou de chute était de caoutchouc mince, connaître les découvertes de M. Chichester Bell, cousin de M. Graham Bell, l'illustre inventeur du téléphone; se souvenir qu'un filet d'eau tombant sur une membrane tendue à l'extrémité supérieure d'un tube constitue un microphone, qu'une veine liquide se rompt à certains intervalles de préférence à d'autres et, selon sa nature, rend certains sons mieux que d'autres, enfin ne se point scandaliser si nous mentionnons que les reins de l'évêque sécrétèrent le jet très inconsciemment musical dont il perçut les vibrations amplifiées, au moment de prendre congé de sa lecture.
> Des voix de *petites femmes* montaient glorifiant le petit homme. (GODF, I, p. 709)

L'évêque, rappelons-le, est un monstre marin, tout comme la sirène. Mais si la « sirène minérale », qui « tient son bien-aimé par la tête, comme un page d'acier serre une robe », désigne chez Jarry le phonographe, une machine de la reproduction du son ; l'évêque engendre et transmet le son par la couvette de toilette-téléphone (MSM, I, p. 185).

On retrouve un autre spectacle liquide dans le chapitre trente-quatre, « Clinamen », où la machine à contenu liquide se transforme en monstre qui éjacule de son ventre un univers visuel/textuel.

> …Cependant, après qu'il n'y eut plus personne au monde, la Machine à Peindre, animée à l'intérieur d'un système de ressorts sans masse, tournait en azimut dans le hall de fer du Palais des Machines […] Or, dans le palais scellé hérissant seul la polissure morte, moderne déluge, de la Seine universelle, la Machine, la bête imprévue Clinamen éjacula aux parois de son univers :
>
> NABUCHODONOSOR CHANGÉ EN BÊTE (GODF, I, p. 714)

Comme l'évêque, le clinamen reçoit un double statut ontologique, celui de personnage fictionnel et de machine textuelle.
Jarry emprunte le terme de Lucrèce, qui s'en sert pour désigner la déclinaison des atomes dans le système d'Epicure :

> Chaque atome en tombant décline un peu, si peu
> Que sa pente invisible est à peine réelle.
> S'ils ne déclinaient point, si d'un jet parallèle,
> Comme les gouttes d'eau tombaient les éléments,
> D'où seraient nés les chocs et les enchaînements ?
> Est-ce que la Nature eût pu créer les choses ? [1371]

Dans cette cosmogonie, clinamen remplace le Dieu. Clinamen est aussi le pouvoir intérieur, qui bloque les pouvoirs extérieurs :

[1371] Lucrèce [Titus Lucretius Carus], « Livre deuxième. Des Atomes », lignes 228-233, *De la Nature des choses*, André Lefèvre (tr.), Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876, p. 55.

> Et lorsque sous l'assaut notre révolté expire,
> Quand nous roulons, poussés par l'obstacle vainqueur,
> Éperdus, c'est alors qu'au fond de notre cœur
> Quelque chose proteste et se roidit et lutte,
> Qui, parfois détournant ou retardant la chute,
> Maîtrise enfin le corps en sa course arrêté.
> Ce frein de nos transports, c'est notre volonté.[1372]

On trouve un certain écho de ces idées dans *Les Jours et les Nuits*, où Jarry définit l'instinct noble comme « l'instinct de conserver son moi et de maintenir son individualité impénétrable aux forces extérieures » (JN, I, p. 763). N'est-ce pas la transformation, qu'on témoigne dans le chapitre « Clinamen », où la machine obéissant à la volonté extérieure « prend du jeu »[1373] et devient une bête imprévue ?

Chez Harold Bloom, qui utilise le principe du « clinamen » dans sa lecture critique de la poésie moderne, le terme désigne le concept central d'Influence Poétique, que « - *when it involves two strong, authentic poets- always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation* ».[1374] Pour Bloom, « clinamen » c'est « *a poetic 'misprision', by which the poet creates a space for himself by misreading the powerful precursor's work* ».[1375] Pour Jarry, le clinamen est une machine textuelle par excellence. Ainsi Helga Finter écrit-elle :

> Ses systèmes signifiants obéissent chacun à une logique spécifique et parallélisés, ils ne se rencontrent que dans leurs éléments d'excès, leur déformation. Jarry appelle ce principe *clinamen* […] C'est alors du choc des signifiants que naît une nouvelle création : ces potentiels signifiants sont des *polyèdres* (de mots) ou des monstres.[1376]

Le Clinamen de Jarry est à la fois un monstre et le bouillonnement chaotique d'un proto-matériel qui engendre des monstres. Il interprète tellement « mal » (« *misreads* ») le matériel original, qu'il devient impossible de déterminer la source des treize images produites par lui.[1377] Mais doit-on

---

[1372] Lucrèce, « Livre deuxième », *op. cit.*, lignes 286-292, p. 57.
[1373] « La roue d'Ixion, de par l'éternité qu'elle dure « prend du jeu » : Ixion ne tourne pas *dans le même plan* : il revit à chaque circuit son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liseré d'une courbe fermée ; mais après il y a encore d'autres mondes ! » (ChV, « La Mécanique d' "Ixion" », II, p. 407).
[1374] Harold Bloom, "Clinamen or Poetic Misprision", *New Literary History* 3, no. 2, (Winter, 1972), p. 381.
[1375] Joanne Feit Diebl, "Poetry and Literary Theory", in Neil Roberts (dir.),*A Companion to Twentieth-Century Poetry*, Blackwell Publishing, 2003, p. 93.
[1376] H. Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s) », *loc. cit.*, p. 45.
[1377] Patrick Besnier l'affirme : « Ces treize images forment un ensemble énigmatique qui déroute les commentateurs » (Patrick Besnier, « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2005, accédé en ligne : https://books.openedition.org/pur/30932).Plusieurs sources des images ont été envisagées par les chercheurs : Noël Arnaud et Henri Bordillon proposent les images d'Epinal (l'édition des *Gestes et opinions* publiée

rechercher la source ? Clinamen ne supprime pas « l'auteur et son âme », comme le propose Isabelle Krzywkowski.[1378] Il élimine l'auteur *original*, ou peut-être le cache dans les images produites par elle, comme Loti est caché sous le masque du petit homme.

Dans les treize tableaux éjaculés par elle, la bête Clinamen fait apparaître une image du corps morcelé. Ainsi, par exemple, dans le tableau premier, on voit « des tours qui ont des yeux et des becs », le « bras incante », les « chevaux du roi » ; le tableau cinquième fait apparaître « des griffes [qui] brandissent des armes », la « barbe verte » et le cœur, qui « reste rouge et bleu » ; et dans le tableau septième, un « doigt montre vers un haut » (GODF, I, pp. 714, 715, 716). Beaucoup des corps « représentés » sont soit coulants soit liquides : dans le tableau deuxième, on aperçoit le fleuve, qui « a une grosse face molle » ; le tableau troisième nous dessine un « être sanglant à chevelure hérissée et yeux lenticulaires » ; l'ange Lucifer du tableau quatrième « plonge de ses cornes dorées vers l'éther latéral » ; dans le tableau neuvième dans le « feu des Enfers », qui « est du sang liquide », les « têtes de la souffrance ont coulé » ; et le tableau troisième peint le lit, « calme comme une eau verte », dans lequel il y a « un flottement de bras étendus » (GODF, I, pp. 715, 717).

Plusieurs des corps décrits dans les tableaux créés par Clinamen ont une dimension spectaculaire : les diables du tableau troisième « écartent grand leurs nageoires caudales en jambes d'acrobates » ; le Dieu du tableau quatrième est un acrobate à « gestes courbes » ; le bouffon, sujet du tableau six ; un des corps acrobates avec « la tête en bas », « tombe en arrière sur ses mains » dans le tableau septième (GODF, I, pp. 715, 716, 717). Ils sont les signes-acrobates, les images-lettres, les corps-lettres. Le corporel, le textuel et le visuel coïncident, comme s'il s'agissait de spectacles de théâtre d'ombres[1379] ou de marionnettes.

Les corps projetés par la Bête, à la fois les treize images et les corps qui apparaissent dans les images, sont un collage, mais un collage inachevé, toujours liquide, créé sous le signe de la métamorphose permanente. Besnier met en relief cette singularité des images, en écrivant :

---

par Gallimard en 1980) ; à Henri Béhar, les images paraissent « composées de transpositions d'art, à partir des gravures de l'atelier de Chartres peut-être, que l'on identifiera bien un jour » (H. Béhar, *Les Cultures de Jarry*, *op. cit.*, p. 124) ; Patrick Besnier les rapproche des « petites bandes de Méliès » (P. Besnier, « D'où viennent les images ? », *loc. cit.*).

[1378] Isabelle Krzywkowski, « Les '13 Images'. De l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », H. Béhar, J. Sush (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, *loc. cit.*, p. 138.

[1379] C'est la proposition de Patrick Besnier (P. Besnier, « D'où viennent les images ? », *loc. cit.*).

> Ces images ont la particularité de ne pas présenter de cadre, de ne s'inscrire dans aucun espace autonome repérable. Ce sont des formes mobiles ou mouvantes, jamais intégrées à un espace défini […].[1380]

Clinamen, comme son cadre, le texte des *Gestes et opinions*, n'est que la poétique mise en corps (fictionnel). Cette poétique caractérise le corpus entier de l'œuvre jarryque. Ainsi, Brunella Eruli remarque, à propos de *L'Amour absolu* : « Les brisures systématiques, les suspensions et les reprises des "tempi" et les images impriment au texte un mouvement stochastique et pourtant compact ».[1381] Christian Prigent définit *Le Surmâle* comme un « patchwork inachevé et répétitif qui transporte avec désinvolture, d'un écrit à l'autre, des fragments obsessionnels ».[1382] Eruli encore, cette fois au sujet de *Messaline* et du texte jarryque en général : « Les textes ready-made, collés ou montés sur une toile qui n'existe pas en dehors des rythmes qui la construisent, sont les signes d'une totalité perdue, pointes émergeant des profondeurs que recèlent les images ou les mots ».[1383] Le texte jarryque provoque une lecture erratique et met en évidence l'existence d'un fantôme derrière lui.

Avec le dernier tableau, Clinamen atteint la liquidité absolue. Le corps du noyé se dissout dans le milieu qui l'entoure :

> Il y a dans le lit, calme comme une eau verte, un flottement de bras étendus ; ou plutôt ce ne sont pas les bras, mais les deux parties de la chevelure, végétant sur la mort. Et le centre de cette chevelure se recourbe selon un dôme et ondule selon la marche de la sangsue. (GODF, I, p. 718)

La coïncidence de la configuration rigide (un dôme) et du corps qui vit du liquide (la sangsue) annonce l'*éthernité* de Faustroll. La sangsue, c'est la bouche béante qui boit le sang/vie/âme de sa victime, c'est l'animal du marais, comme un dôme est un mur, une pierre tombale, un minéral. Le corps, comme l'espace, est à la fois surface et profondeur, intériorité et monde extérieur.

La liquidité est aussi celle du texte même, qui, se transformant en milieu liquide, absorbe dans le chapitre suivant Faustroll et son bateau.

[1380] P. Besnier, « D'où viennent les images ? », *loc. cit.*
[1381] B. Eruli, « L'immaculée conception », *loc. cit.*, p. 57.
[1382] Christian Prigent, « Le SUR-MAL ou Comment le roman vient au poète », Alfred Jarry, *Le Surmâle*, Paris, P.O.L., 1993, p. xiv.
[1383] B. Eruli, « Sur les sources classiques de Messaline », *loc. cit.*, p. 81.

> Le docteur Faustroll semble ici s'inscrire *dans* une œuvre d'art, devenir tableau. […] [Mais il] n'avait jamais eu d'autre nature qu'esthétique et sa véritable identité se trouve simplement réaffirmée dans cette conclusion […] : l'éternité atteinte par l'inscription à l'intérieur d'une œuvre d'art.[1384]

L'interprétation de Patrick Besnier, qu'on vient de citer, met en relief la nature liquide du texte jarryque. Cette liquidité efface la frontière entre la fiction et la métafiction. Faustroll, comme tous les autres personnages sortis de la plume de Jarry, est à la fois une figure de fiction et une figure de poétique littéraire.

Cette liquidité élimine aussi, même si ce n'est que potentiellement, la séparation entre la fiction et la vie. Sur ce point, on retrouve la remarque d'André Breton : « [à] partir de Jarry […] la différenciation […] entre l'art et la vie va se trouver contestée, pour finir anéantie dans son principe ».[1385] Pour Jerrold Seigel Jarry « *[…] was less the heir of Baudelaire that the double of Rimbaud, like him seeking access to vision through the methodical disorganization of the senses, and willing to count form or formlessness as equal products of the visionary flight* ».[1386] Peut-être les treize images créées par Clinamen sont-elles proches du modèle rimbaldien des *Illuminations*, comme le propose Besnier.[1387]

Comme une quintessence de tous ces corps détériorés, liquides, spectaculaires, éjaculés par Clinamen, le corps du Christ apparaît dans l'image dixième : « Au-dessus du corps qui est au bout du bras de la route voici des yeux et une barbe qui saignent aussi, et au-dessus de son image dans le miroir de bois, Christ épèle : J-N-R-I » (GODF, I, pp. 717-718). Par cette manifestation de lui-même,[1388] le Christ répète le geste du Clinamen qui, en éjaculant « NABUCHODONOSOR CHANGÉ EN BÊTE », se déclare l'Antéchrist ou plutôt le César-Antéchrist, c'est-à-dire, selon Jarry, le double du Christ :

> Moi et le Christ nous sommes Janus, et je n'ai point à me retourner pour montrer ma double face. […] Dieu – ou moi-même – a créé tous les mondes possibles, ils coexistent, mais les hommes ne peuvent même en entrevoir un. […] Avec un seul de mes effluves, tu participeras à l'éternité, et tu entreverras la Pensée se mouvoir, et le travail de la Création en moi et par moi incessamment renouvelé. (CA, I, p. 330)

Le Clinamen n'est pas identique à la machine-à-peindre. Il est sa métamorphose, achevée par le mouvement. L'éjaculation des images ne marque pas une déshumanisation, comme le propose

[1384] P. Besnier, « D'où viennent les images ? », *loc. cit.*
[1385] André Breton, « Alfred Jarry », *loc. cit.*, p. 1055.
[1386] Jerrold Seigel, *Bohemian Paris:* Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press, 1999, p. 321.
[1387] P. Besnier, « D'où viennent les images ? », *loc. cit.*
[1388] J-N-R-I ou I.N.R.I c'est le monogramme de Jésus Christ, qui figure souvent sur les croix, et signifie « *Jesus Nazarenus Rex Judaeorum* » (Jésus de Nazareth, roi des Juifs) (Article « INRI », *GDU*, t. 9, H-K, *loc. cit.*, p. 711).

Besnier, bien au contraire : à l'intérieur de la machine à explorer le temps, il y a l'Explorateur du Temps, et à l'intérieur du masque il y a un acteur. C'est le Dieu qui engendre son propre univers, l'auteur qui récrée son monde par un spectacle du corps coulant, dont le liquide est un proto-matériau, à la fois encre (couleur), sang et sperme.

II. Le corps spectaculaire

Le spectaculaire corporel apparaît chez Jarry à travers deux formes : l'acrobate et le masque. L'une est de la liquidité et de la souplesse absolues, l'autre est fixe, rigide, morte. Le corps spectaculaire, c'est les deux à la fois, c'est Ixion condamné à tourner indéfiniment dans la roue, qui « prend le jeu ». Par le mouvement, l'objet rigide se transforme en être, reçoit une souplesse. Ainsi, la rigidité et l'élasticité deviennent deux caractéristiques complémentaires.

Dans son pseudo-scientifique « Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps », Jarry explique que, pour explorer le temps, la machine doit être « d'une rigidité, c'est-à-dire élasticité absolue, afin de pénétrer le solide le plus dense à la manière d'une vapeur infiniment raréfiée » (CS, I, p. 737). L'Exploiteur, « mécaniquement enfermé dans un cube de rigidité absolue », isolé de la Durée et donc immobile dans le Temps, capable de « traverser (ou être traversé impunément par […]) tous les corps, tous les mouvements » (CS, I, pp. 739, 737). Dans *Les Jours et les Nuits* c'est le masque qui permet au frère de Sengle, Valens, de traverser le temps. De la rigidité du moulage, Valens se met « à apparaître et vivre » comme « l'ombre d'une fumée » (JN, I, p. 833).

Chez Jarry, la spectacularité est structurelle. Elle désigne sa manière d'interpréter le monde, sa poétique littéraire. Pourtant, parmi ses avatars fictionnels, seul le mime Mnester pratique la « profession » théâtrale proprement dite. Il est probable que Jarry ait choisi ce personnage historique sous l'influence de la mode littéraire du temps. Le mime antique, comme l'affirme Guy Ducrey, est un sujet littéraire populaire à l'époque de l'écriture de *Messaline*. Autour de 1900, on produit par dizaines des romans qui s'intéressent aux « spectacles qui occupent un rang inférieur

dans la hiérarchie classique des genres, et que la grande Histoire n'a guère retenus à l'actif culturel de Rome : ceux qui jouaient du grotesque, de l'habileté gestuelle, de l'agilité physique, voire de la monstruosité ostentatoire ».[1389]

Cependant, Mnester est un mime très particulier, car il est à la fois mime fictionnel et corps linguistique. Il est Ixion qui, attaché à la roue, « prend du jeu » : « il revit, à chaque circuit, son expérience acquise, puis pousse une pointe, par son centre, dans un nouveau monde liséré d'une courbe fermée ; mais après il y a encore d'autres mondes » (ChV[1390], II, p. 407). Il est aussi le « phallus déraciné », le Bâton-à-Physique, un signe absolu, qui de la rigidité initiale produit une flexibilité de sens. Sa « monstruosité ostentatoire » s'inscrit dans le discours jarryque sur le masque, le crâne, le squelette, qui se meuvent entre le minéral et l'animal.

[1389] G. Ducrey, « Retours romanesques du mime antique autour de 1900 », *loc. cit.*, p. 213.
[1390] « La mécanique d' "Ixion" », *La Plume*, 15 mars 1903.

a. Les deux danses de Mnester

Jarry donne à Mnester deux opportunités de danser : au centre de l'arène de l'hippodrome et « au milieu du cirque de Caius au Vatican » (M, II, p. 107). La première « danse » n'est pas une danse à proprement parler. Messaline déplie le corps de Mnester, enroulé dans une figure acrobatique. Les mouvements du mime prolongent en un sens la descente acrobatique de l'impératrice, qui bondit « du haut des gradins comme une bête à travers les formes sans prix » (M, II, p. 104).

La deuxième danse est déjà un vrai spectacle, donné devant un public béat. Mnester est annoncé « comme *éxodiaire*, l'unique acteur de la farce licencieuse dite hors-d'œuvre, qu'il était d'usage de représenter à la suite d'une tragédie, plutôt d'une atelane, ou dans ses entractes » (M, II, p. 108). Chamfort, dans son *Dictionnaire dramatique*, précise que l'exodiaire « entroit sur le théâtre à la fin des pièces sérieuses, pour dissiper la tristesse et les larmes qu'excitent les passions de la tragédie, et il jouoit cependant la pièce comique avec le même masque et les mêmes habits qu'il avoit eus dans la pièce sérieuse ».[1391] Définissant ainsi Mnester, Jarry continue à jouer sur sa nature double, celui qui reflète et prolonge l'autre : *« Toutes les nuits je me tiens nue et debout contre la muraille de verre, et je regarde mon image collée contre moi débout dans la mer liquide* » (JN, I, p. 790). Mais qui est ce « je » qui observe le spectacle de Mnester ?

La première danse de Mnester

La première fois qu'on rencontre Mnester, c'est dans le chapitre six, où Messaline le découvre au centre de l'arène. Le corps plié de Mnester lui paraît à première vue « quelque chose comme un œuf énorme » (M, II, p. 105). Ensuite, Messaline y démêle « une tête qui reposait entre les fleurs par sa nuque sur un coussin de cheveux blonds, deux mains passées entre des cuisses et crispées sur des reins fauves, et deux pieds plus courts que des sabots de chèvre croisés derrière cette même nuque » (M, II, p. 105).

La danse de Mnester n'est ici que l'acte d'amour de Messaline avec le phallus géant représenté sur la scène devant « le murrhin de la loge impériale » (M, II, p. 105). Le corps du mime est réveillé et mis en jeu par un contact physique avec l'impératrice :

> [...] elle commença d'étendre une main qui glissa sur la toison de son dos et en rapporta l'idée d'un toucher pareil aux plumes du jabot des oiseaux nocturnes. Il déplia sa poitrine, où son menton bourru avait imprimé

[1391] *Sic*. Chamfort, cité in article « Exode », *DHP*, p. 352.

> une tache rose, son ventre et ses jambes de Pan ; et toute sa stature renversée se détira, les pieds joints en l'air, les bras et la tête encore sur leur socle de fleurs. (M, II, p. 105)

Puis Mnester change de position : « [...] ses pieds, paresseusement, redescendirent derrière sa tête et se posèrent, et il fit, avec une douceur successive, craquer toutes ses jointures pour la seconde fois, mais debout dans une posture naturelle [...] » (M, II, pp. 105-106).

Mais il est impossible pour Mnester-dieu de se tenir comme un homme ordinaire. Ses pas sont maladroits et il tombe entre les mains de Messaline : « Et comme Priape lui-même, ou un jongleur acrobate, se fatigue à la fin de tenir en équilibre un grand arbre, - le sexe du dieu chut entre les mains de l'impératrice » (M, II, p. 106). Le passage de l'objet, l'œuf, au corps, s'achève avec la chute. Le corps de Mnester est trop souple pour se soutenir :

> […] Mnester, son long corps ondulant de la même reptation qu'une lamproie, cette sangsue assez monstrueuse pour être belle, plus pâle qui l'ivoire, allait se tapir au proche temple de nouvelles amarantes, avec lenteur, comme un démiurge roule un monde. (M, II, p. 106)

La première danse n'est qu'une liquidation du corps, dont les mouvements ondulants le rapprochent d'un poisson. Cependant, il faut toujours un lien tangible avec la surface rigide pour se maintenir. Jarry l'évoque par l'image de la lamproie, un poisson qui s'attache aux pierres,[1392] par la comparaison du corps de Mnester avec l'ivoire, enfin par la référence à Sisyphe qui roule sa pierre. La dépendance de Mnester à l'égard de l'enveloppe rigide augmente dans la deuxième danse, qu'il pratique « au pied de l'obélisque », habillé en « tunique d'écailles d'or » (M, II, p. 107, 109).

La deuxième danse de Mnester

Jarry accentue aussi la centralité et l'immobilité du corps de Mnester dans le cas de la deuxième danse, mais cette fois son corps est érigé « sur une estrade au pied de l'obélisque en granit rose » : « [...] au centre d'un étonnement, Mnester demeura immobile jusqu'à se confondre avec les dorures, où il s'adossait » (M, II, pp. 107, 108). Quand le public lui demande de danser, Mnester s'avance « jusqu'au bout de l'estrade, et avec le geste fatigué d'un dormeur au soleil qui s'étire hors d'un bourdonnement de mouches », refuse de satisfaire sa demande (M, II, 108). C'est à nouveau Messaline qui initie le mouvement de Mnester, cette fois par une supplique.

[1392] Article « Lamproie », *GDU*, t. 10, L-MEMN, p. 128.

Par sa danse surhumaine, Mnester retrouve l'élasticité : « Toutes les parties de son corps souple ont l'air de jongler les unes avec les autres, et chacune, où qu'elle aille, est suivie amoureusement d'un morceau de soleil » (M, II, p. 109). Le corps se transforme graduellement en entité liquide. L'effet de « morceau de soleil », produit par la tunique de Mnester, évoque l'idée jarryque des regards de spectateurs, qui rencontre le masque de l'acteur et sont reflétés par lui.[1393] De plus, sa trame « en écailles d'or » évoque l'image de l'exosquelette métallique (M, II, p. 107).

La danse se poursuit. Mnester chante. Son corps devient de plus en plus liquide, mais également de plus en plus mécanique :

> Et toujours Mnester ondule et se disloque, et le *bruit* de sa voix sourde est comme un ronflement d'engrenages précieux et terribles, et toujours chaque partie de son corps, où qu'elle s'égare, est suivie amoureusement d'un morceau de soleil. (M, II, p. 111)

La machine surgit du corps. Ce n'est plus un exosquelette artificiel, mais le corps lui-même, qui à la fois se transforme en machine et reçoit une souplesse de plus en plus grande.

> Le mime saute sur un seul bras par bonds énormes sans interrompre ni saccader sa sourde complainte ; et le voici qui tourne très vite et de plus en plus vite sur sa main, ouverte à terre, qui brille toute blanche dans l'ombre ronde de son corps vertical, comme une étoile tombée.
> Il n'est pas naturel qu'un homme fasse tant de choses avec ses os, sans se rompre les os. (M, II, p. 112)

Jarry accentue la souplesse du corps qui danse en utilisant le mot « se rompre » et non « se casser ». Le corps est de caoutchouc, comme celui des Palotins, les « serviteurs caoutchoutés » d'Ubu, ou celui de la marionnette (VAF, I, p. 340).

Au point culminant de la danse, le corps ralentit, revenant peu à peu à son état immobile :

> Mnester ne chante plus, mais parle, pour soi, et dans une attitude de méditation il a croisé ses bras et penché sa tête sur sa poitrine, et c'est sur sa nuque maintenant qu'il gyre, comme les orbites inertes des astres sous ses pieds joints, lentement, comme depuis éternellement. (M, II, p. 112)

On perd le sens des mots comme le sens des gestes. La présence spectaculaire de Mnester s'amplifie jusqu'au moment où elle éteint le regard. Mnester, comme Emmanuel Dieu, plonge dans la nuit avec la tête en avant :[1394]

[1393] L'acteur « est distant par suite d'un moindre infini, pas assez moindre pour qu'on ne puisse considérer tous les rayons reflétés par l'acteur (soit tous les regards) comme parallèles » (DITT, I, p. 408).
[1394] « Emmanuel a franchi le vitrage – d'un coup de tête, un clown en scaphandre – de l'aquarium de la gare Saint-Lazare » (AA, I, p. 942).

> Mnester ne chante plus, mais parle, pour soi, et dans une attitude de méditation il a croisé ses bras et penché sa tête sur sa poitrine, et c'est sur sa nuque maintenant qu'il gyre […].
> Et à cette minute on cessa de voir la danse.
> Le cirque se remplit de nuit soudaine, de tumulte et d'horreur.
> [...] L'astre charbonnait à la manière d'une lampe qui va s'éteindre.
> [...]
> Les spectateurs ne pensaient plus au mime, le rideau de nuit déroulé. (M, II, p. 113)

C'est l'éclipse de soleil qui plonge tous les spectateurs dans le noir. Quand le soleil revient, la transformation de Mnester est accomplie :

> Quelque chose avait roulé à bas de l'estrade du théâtre, et occultait encore la lumière par terre : une boule aussi parfaitement ronde que le disque d'une planète chue, le corps inextricablement *pelotonné* de Mnester à la fin de sa danse. (M, II, p. 114)

Mnester se transforme en signe hermétique, absolument souple, mais rigide puisque impénétrable, le corps « inextricablement *pelotonné* » refermé sur soi. Il retrouve donc la forme initiale, hermétique de la sphère.

Mnester, comme on l'a vu, est évoqué par Jarry comme un reflet, un double, mais de qui est-il le double ? Sa première danse l'introduit comme un prolongement de Messaline, mais la seconde multiplie les références. Les sauts « sur un seul bras » au pied de l'obélisque font écho au crucifiement de saint Pierre la tête en bas au pied de l'obélisque dans le cirque de Caligula (M, II, p. 112) (Fig. 19).

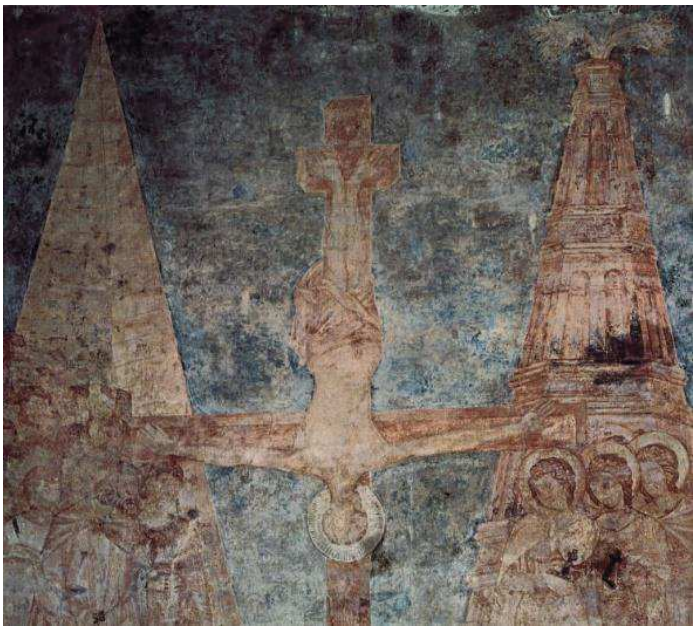


Fig 19. Cimabue, *Le Crucifiement de saint Pierre*

Par cette référence historique, la danse de Mnester fait suggérer le personnage de Saint-Pierre-Humanité et la scène de son dialogue avec le reflet dans *César-Antéchrist* :

> Saint Pierre : Seul !
> Son reflet : Seul.
> Saint Pierre : Sans appui, sans barreaux.
> Le Reflet : Sans cage, sans maître.
> Saint Pierre : Echo contradicteur qui jumelles mon être en un Pape de tarots, que faire ?
> Le Reflet : Marche.
> Saint Pierre : Que faire ?
> Le Reflet : Prends le bourdon de ta crosse et marche. (CA, I, p. 279)

N'entend-on pas dans ce « marche » l'injonction à danser adressée à Mnester ? Qui est Mnester ? Le Saint-Pierre de Jarry ou le saint Pierre historique crucifié à l'envers ? Dans ce jeu des références possibles s'inscrit curieusement le collage, qui portrait Saint-Pierre-Humanité avec les trois Christs, qui sont représentés à l'envers (Fig. 20).

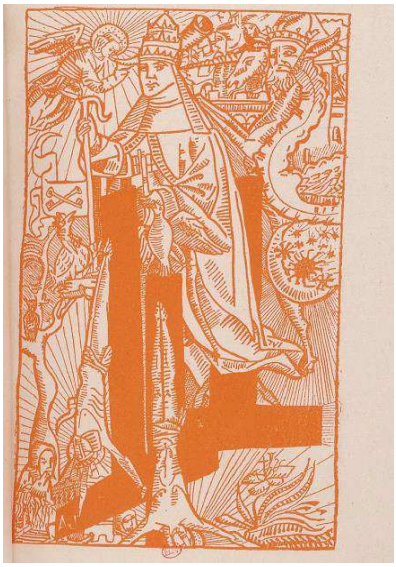


Fig. 20. Alfred Jarry, *Saint-Pierre-Humanité*

Mnester, comme Faustroll ou César-Antéchrist, existe dans l'espace infiniment multiplié : « Dieu - ou moi-même – a créé tous les mondes possibles [...] » (CA, I, p. 330). Figure de poétique, il est aussi un signe polysémique, qui déplie un corps littéraire synthétisé.[1395]

Jill Fell suggère que Jarry établit une équivalence « entre l'acte d'écrire et l'acte de danser », surtout dans le cas de la deuxième danse de Mnester. Elle donne deux raisons à ce rapprochement entre

[1395] La danse au pied de l'obélisque fait aussi référence à l'exécution de Mervin dans le chant sixième des *Chants de Maldoror*.

les deux actes : d'abord « l'état d'inspiration ou de presque-transe que l'écrivain ou le danseur devait atteindre pour réussir », et en plus « l'aspect d'un gladiateur », l'artiste (danseur ou écrivain) est représenté comme « esclave d'un public qui attend d'être diverti ».[1396]

La danse de Mnester fait songer à la danseuse rimbaldienne du poème « Being Beautious » (*Illuminations*), en particulier la phase culminante des deux danses. « Un disque noir mordait à même le soleil, jusqu'à n'en plus laisser qu'un croissant rouge […] » chez Jarry (M, II, p. 113) ; et « des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes »[1397] chez Rimbaud. Cette phase noire est une phase de la mort, mais aussi de l'encre. C'est la profondeur. C'est le vide à l'intérieur du crâne qui devient cosmos.

[1396] J. Fell, « La danse de Mnester », *loc. cit.*, p. 40.
[1397] A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, pp. 261-262.

b. Les squelettes dansants et les masques

Le corps de Mnester, « vêtu d'une trame d'écailles d'or », évoque une série de corps enveloppés par un exosquelette métallique (M, II, p. 107). Ainsi, le corps du Surmâle à la fin de sa « danse » douloureuse avec la-Machine-à-inspirer-l'amour est « doré par places d'or rouge » (Sm, II, p. 271). Mnester et le Surmâle, tout comme Valens, dont le corps est « glabre et d'or comme une statuette », sont les variations d'un squelette d'argent, qu'on apporte « à l'issue des festins » (JN, I, p. 779). Jarry fait ici écho au *Satiricon* de Pétrone : « Nous vidions nos coupes en nous extasiant sur ces magnificences, quand un esclave apporta un squelette en argent, si bien agencé que ses articulations et ses vertèbres flexibles pouvaient se tourner dans toutes les positions ».[1398] Ce squelette va réapparaître dans *L'Amour en visites* : « Le château est muet comme au dernier hiver ; il y a un squelette qui cliquette à une corde d'or » (AV, I, p. 902).

Le squelette métallique, à la fois corps mécanique et corps mort, est mis en jeu (et en vie) par la lumière qu'il reflète. La trame de Mnester redouble son système osseux, tout comme la toile du fond expose le squelette de Pierrot dans *Les Jours et les Nuits* :

> « Pierrot s'assit pour supputer sur une feuille l'héritage du mort et le mort vint, ou plutôt la Mort, nu jusqu'aux os, derrière la chaise (parce que le mime disparaissait sous un maillot rouge, indiscernable de la toile du fond lie de vin, sur quoi étaient peints des os avec art, et des projections vertes animaient les os et détruisaient les chairs jusqu'au noir, comme on se regarde dans deux glaces inexactement à quarante-cinq degrés le bras, et deux images se superposent mal, laissant un radius mince entre leurs figures fluides), éteignit la bougie semblable à son doigt éclairant la gauche de Pierrot, puis celle de droite, quand la bougie de gauche eut été rallumée; et il marchait rythmiquement, selon le pas des trombones. […] » (JN, I, p. 759)

La disparition de Pierrot dans le décor correspond à la décomposition du corps d'Arlequin, que Pierrot avait tué avec Colombine : « on rouvrit l'armoire du laboratoire où Arlequin se faisait de plus en plus calmement *corps*, pas encore disséqué » (JN, I, p. 759). Ici, on rencontre à nouveau l'image du squelette dansant : « Et à la fin le squelette se mêla à tout le monde, dans l'apothéose d'un ballet » (JN, I, p. 759). Dans cette figure morbide s'amalgament les deux adversaires, Pierrot et Arlequin, prédisant ainsi la mort de Sengle par la réunion avec Valens.

[1398] Pétrone, « Le Satiricon », in D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.,* p. 19. On peut également proposer une allusion au squelette d'argent, porté, en guise d'épingle, par Jarry lui-même (M. Moreno, *La Statue de sel*, *op. cit.*, p. 113).

Le squelette est une incarnation de l'idée de Mort, qui, selon Jean Markale, « pivote autour d'un axe central qui est la « mascarade », le « travestissement ».[1399] Comme le masque, il fonctionne à la façon de l'appareil décrit dans *Les Jours et les Nuits* :

> Si l'homme a été assez génial (comme on apprend que les figures géométriques, leurs lignes étant extérieurement prolongées, construisent d'autres figures de propriétés semblables et de plus grandes dimensions) pour s'apercevoir que ses muscles pouvaient mouvoir par pression et non plus par traction un squelette extérieur à lui-même et préférable locomoteur parce qu'il n'a pas besoin de l'évolution des siècles pour se transformer selon la direction du plus de force utilisée, prolongement minéral de son système osseux et presque indéfiniment perfectible, étant né de la géométrie ; il devait se servir de cette machine à engrenages pour capturer dans un drainage rapide les formes et les couleurs, dans le moins de temps possible, le long des routes et des pistes ; car servir les aliments à l'esprit broyés et brouillés épargne le travail des oubliettes destructives de la mémoire, et l'esprit peut d'autant plus aisément après cette assimilation recréer des formes et couleurs nouvelles selon soi. (JN, I, p. 770)

L'exosquelette ou le masque fonctionnent comme lanterne magique : ils absorbent la lumière pour créer une projection. Le corps spectaculaire intègre l'objet et le regard. Il émerge au moment où « *l'être et l'image s'aiment à travers la muraille* » (JN, I, p. 791). Il est le corps-projection, le corps-fantôme, le corps-ombre.

[1399] Jean Markale, « La mythologie celtique dans l'œuvre de Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, mai 1979, p. 101.

C. LE THEATRE D'OMBRES

Le voyage du docteur Faustroll, qui se poursuit même après sa mort, l'amène à l'*éthernité*, « NULLE PART ou QUELQUE PART, ce qui est égal » (GODF, I, p. 726). L'*éthernité*, constituée d'éther lumineux, est à la fois corps et espace, une machine à explorer le temps, synthétisée avec l'explorateur :

> L'éther lumineux et toutes les particules de la matière, que je distingue parfaitement, mon corps astral ayant de bons yeux pataphysiques, a la forme, à première vue, d'un système de tringles rigides articulées et de volants animés d'un rapide mouvement de rotation, portés par quelques-unes de ces tringles. (GODF, I, pp. 726-727)

L'éther, un « fluide élastique, qui remplit les espaces et pénètre tous les corps », selon la physique de l'époque, transmet les ondes électromagnétiques.[1400] Il devient ainsi un moyen de communication télépathique qui permet à Faustroll de transmettre ses « gestes et opinions » à Lord Kelvin, physicien britannique dont les *Conférences scientifiques et allocutions* sont publiées en français en 1893.

Ce qu'on retient ici des rapports entre Jarry et Kelvin, à travers Faustroll, c'est la communication par la lumière.[1401] Sur ce point, Jarry fait une synthèse entre la physique de son temps et les théories pseudo-scientifiques du docteur Misès (Gustav Theodor Fechner) sur l'anatomie des anges. D'après Misès, l'ange est « une créature […] plus élevée qui [communique] avec les autres

[1400] Article « Ether », *GDU*, t. 7, E, p. 1030.

[1401] Pour les rapports entre Jarry et Lord Kelvin voir Lié, « De Lord Kelvin à Jarry », in *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 22/23, 22 palotin 83 E.P. [12 mai 1956] ; Paul Edwards, « Jarry et William Thomson. La construction visuelle de la Machine à Explorer le Temps », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 95-96, automne 2002, pp. 69-88.

par la vision ; [et] pour laquelle la lumière [est] le véhicule du langage ».[1402] Mais si l'ange de Misès a des couleurs en guise de sons,[1403] Jarry imagine un dialogue effectué par le déplacement des « ombres sur toute la surface [du] masque » (DITT, I, p. 408). Cette « écriture » par les ombres permet de rapprocher visuellement le masque de la page imprimée du livre. Tous deux « prennent le jeu »[1404] par le regard qu'ils absorbent et reflètent à la fois. Tous deux deviennent une sorte d'écran de projection, ou une scène de théâtre d'ombres.

Chez Jarry, on l'a vu, le masque, comparé « à la minéralité du squelette » (DITT, I, p. 409), est rangé dans la catégorie du minéral, comme la statue de Miriam-Varia, la Tête du mort dans la chambre d'Haldern, l'amphithéâtre/hippodrome à l'intérieur duquel descend Messaline, le corps-œuf de Mnester. Prendre conscience du masque symbolise un plongeon dans la profondeur, l'entrée dans le pays des ombres :

> […] mon masque se fit plus obscur et je vis la nuit peuplée d'hommes rouges, et tenant mon estoc vers l'adversaire de la main droite, j'ôtai mon faux visage de la gauche, regardant les œillères qui, comme les yeux de ma face, se fermaient, et collaient et soudaient leurs cils ; et je frappai une troisième fois en gémissant et tremblant de tout mon corps. Et sur la silhouette verdâtre du souvenir du moignon d'un seul os rouge, la taie orbiculaire se referma très lente, unissant en une épaisse membrane les deux barbes de cils blancs. (AA, I, p. 916)

Ainsi Raboam, dans *L'Autre Alceste,* résume-t-il son duel perdu contre le monstre Doublemain. Le masque, une fois exposé, « prend le jeu », se transformant en une sorte de lanterne magique qui projette les visions : « Et après cette constatation des sens, le mort revint vêtu que de la dentelle de ses os, et cela dura jusqu'à quatre fois, avec la peur inextinguible des deux figures de vieilles femmes, vérifiant vainement, au retour des airs de gigue, la chair du corps souriant avec son masque de fête et ses losanges multicolores »[1405] (JN, I, p. 759).

Si le masque est un appareil de projection, le personnage qui apparait par le déplacement des ombres n'est qu'un fantôme ou une hallucination. Il existe et il n'existe pas. Selon Stephen Kaplin, « *[…] the shadow image, spun out of light and its absence, imbued with breath and motion, shifts effortlessly between spiritual realms and the physical plane […]* ».[1406]Ainsi, il peut se détacher du décor puis se fondre en lui.

1402 G. T. Fechner, *Anatomie comparée des anges*, *op. cit.*, p. 31.
1403 G. T. Fechner, *ibid.,* p. 30.
1404 Comme la roue sur laquelle Ixion est crucifié.
1405 On peut également apercevoir ici une association avec le traditionnel costume multicolore d'Arlequin.
1406 Stephen Kaplin, "The Eye of Light: The Tension of Image and Object in Shadow Theatre and Beyond", in D. N. Posner, C. Orenstein and J. Bell (ed.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, *loc. cit.*, p. 92.

Si le masque/page répond à la question du moyen de communication et que le personnage correspond à l'objet communiqué, il reste toujours la question de l'identité de celui qui communique. Si l'acteur déplace les ombres sur la surface du masque, il existe bien quelqu'un qui met en jeu la surface de la page.

Haldernablou : « [passer] en ombres dans la lumineuse projection »

L'exemple d'*Haldernablou* permet d'examiner la construction et la transformation de l'appareil de projection. D'abord il apparaît sous la forme d'une « Machine, vie devinée qui se dévide en l'ombre dense », aperçue par Haldern et Ablou dans la gare (MSM, Ha, I, p. 217). Le plafond vitré de la gare devient un écran translucide sur la surface duquel apparaissent et disparaissent les ombres :

> HALDERN : Marellé de plomb en damier, pan de vitrail abattu, les pas par-dessous s'y lisent de l'étage qui nous surplombe. Ils montent et descendent une échelle, les invisibles dont traînent les ombres. Une, deux ; une, deux ; les jambes s'allongent et s'accourcissent comme l'une après l'autre les cornes d'un limaçon alternativement aiguillonnées. (MSM, Ha, I, pp. 217-218)

Maria Tortajada évoque une équivalence entre l'image décrite par Haldern et la projection de la lanterne magique : « Sans former une mécanique réelle et connue, les éléments mis ensemble ici appartiennent à la tradition des spectacles fondés sur la projection, telle la lanterne magique […] ».[1407]

Si dans cette scène, comme l'indique Tortajada, Haldern et Ablou « ne se trouvent pas […] *dans* la mécanique qu'ils ont eux-mêmes décrite »,[1408] la situation change quand les deux se déplacent dans la chambre d'Haldern. Selon la didascalie, l'espace est sombre, éclairé seulement par deux lampes : « Lampe dans la niche, lampe sur la table, très basses » (MSM, Ha, I, p. 222). A ces sources de lumière physique s'ajoutent les images, qui projettent leurs regards-rayons vers Haldern et son valet, lesquels se transforment peu à peu en projections :

> HALDERN. — Assez ! De ses bras de balance la croix d'or du reliquaire pèse le crime avec nos résistances. Les cadres sont des orbites qui luisent. Et là-bas dans l'ombre une image de Sainte nous regarde, nous regarde malgré elle, clouée au mur comme une effraie par les ailes. (MSM, Ha, I, p. 223)

[1407] Maria Tortajada, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40, 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 27 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/1895/3272

[1408] M. Tortajada, « Machines cinématiques et dispositifs visuels », *loc. cit.*

Dans la chambre est également présente « une tête de mort sculptée monumentale », qui ouvre son œil-phare au moment où Haldern ferme ses yeux : « Ferme la mort de mes cils au monde extérieur, pour que je réfléchisse dans la nuit de dessous mon crâne […] » (MSM, Ha, I, p. 225). Le regard-projecteur est tourné vers l'intérieur, mais sa projection est extériorisée par la tête :

> Le CHOEUR passe en ombres dans la lumineuse projection obliquement pendulaire d'un des yeux d'écorché de la tête de mort qui s'ouvre. Phosphorescence des blanches rayures des ailes. Chaque aile, dans la glace, est la fougère d'un thorax aux nervures de côtes crispées. (MSM, Ha, I, p. 225)

Haldern et Ablou se dessinent comme deux corps-ombres sur l'écran blanc du lit. Comme André et Ellen dans *Le Surmâle,* leurs corps sont réduits aux organismes observés sous le microscope : « *Le jet de lumière sur le lit dessine un disque allongé de pâleur astrale, goutte d'eau au microscope solaire, où rampent les ombres amiboïdes* » (MSM, Ha, I, p. 227).

Cette phrase fait écho à la didascalie qui résume la scène dans une gare : « *Ils se promènent de long en large ; au-dessus, en majeure amplitude, oscillent et croisent leur zénith des ombres rondes, noires et dentelées* » (MSM, Ha, I, p. 228). Tous deux n'étaient jamais que des ombres, des projections. L'image des jambes qui « s'allongent et s'accourcissent » rapproche les ombres sur le plafond de la gare des acrobates, analogie renforcée par le chant du Chœur :

> *Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer. La cadence des monnayeurs fait envoler le spectre réveillé du papillon noir plat comme le givre des lampadaires qui pavonnent. Le corps du fakir las, très las, se couche sur la route aux bordures de fer.* (MSM, Ha, I, p. 220)

Le train fonctionne comme un analogon de l'appareil de projection. Ainsi, dans *Les Jours et les Nuits,* apparaît « le pays du haschich […], *rapporté* par le train lunaire » (JN, I, p. 824).

De plus, comme le montre Tortajada, « le déplacement des passants [dans la gare] est secondaire par rapport à l'effet de battement perçu par les personnages et produit par une modification de taille de l'objet contemplé ».[1409] Les jambes qui « s'allongent et s'accourcissent comme l'une après l'autre les cornes d'un limaçon » donnent à la scène entière une ressemblance avec le schéma du cœur.

Le théâtre d'ombres des *Jours et les Nuits*

Comme Haldern, qui tourne le regard vers l'intérieur de son crâne, Sengle vit lui aussi dans une projection de sa mémoire :

[1409] M. Tortajada, « Machines cinématiques et dispositifs visuels », *loc.cit.*

> [il] ne distinguait pas du tout sa pensée de ses actes ni son rêve de sa veille […]. Et il pensait surtout qu'il n'y a que des hallucinations, ou que des perceptions, et qu'il n'y a ni nuits ni jours […]. (JN, I, p. 794)

Tout au long du texte, Sengle fonctionne comme un appareil de projection, éjaculant, à la manière du Clinamen, sur les parois de son univers les hallucinations et les souvenirs, quand lui-même devient à la fois « *l'être et son image* » (JN, I, p. 791).

Ainsi, dans le chapitre « Azour déboucle Azor », Sengle hospitalisé aperçoit sur le lit d'à côté le corps du soldat blessé. L'image se focalise peu à peu, comme s'il s'agissait d'une projection :

> La vision vitrée précédait de deux mètres les yeux de Sengle, comme des besicles construites pour une optique protubérante d'anoures, ou la grande ombre plate qui papillonne en avant des chevaux des voitures publiques, chassées par le feu des lanternes. Puis des lueurs diverses tambourinèrent aux quatre vitres, et une forme colorée et délimitée s'étendit. Sur l'écran blanc de tous les lits, sur le gril vert des châlits parallèles, la figure d'un soldat couché, tel que la chute d'un pioupiou de bois, se précisa avec son costume. (JN, I, p. 784)

Jarry précise que Sengle a de la fièvre, son esprit est sous l'influence de la caféine, « et Nosocome qui vint le voir nota que ses yeux étaient vitrés » (JN, I, p. 784). Il est très probable que Sengle ne voie que lui-même, fonctionnant à la fois comme lanterne magique et « négatif photographique sur verre », « sur-sensible […] à toute lumière ».[1410]

Devant les yeux de Sengle, le corps du soldat se métamorphose en cœur géant :

> Et soudain son torse et son ventre gonflèrent horribles et il se convulsa comme il est d'usage sur un gril. Ses bras bleus et ses jambes rouges, érigés dans la cambrure des deux cornes d'un croissant, s'enchevêtrèrent mutuellement dans les ramifications de doigts gonflés et d'orteils soudain nus ; et l'image fut beaucoup trop régulière pour rester humaine. (JN, I, pp. 784-785)

Pour se réduire ensuite au schéma bidimensionnel du cœur :

> Et Sengle étudia, comme on détaille dans la fièvre, le schéma sur la grande feuille blanche, ou la préparation entre des lamelles monumentales des deux cœurs, artériel et veineux, arborant les couleurs héraldiques de l'analyse, et, tels deux poulpes se tâtonnant de leurs tentacules, confondant au bout de la courbe symétrique du feuillage viscéral le sang et le ciel de leurs veinules et artérioles. (JN, I, p. 785)

[1410] P. Ed. « Spéculations : Sengle photographe », *L'Etoile-Absinthe*, n. 71-72, 1996, pp. 6, 7.

Cette vision synthétisée fait songer au « rêve intense et rapide » de Rimbaud.[1411] L'hallucination de Sengle se dessine dans les couleurs éclatants et rappelle une conséquence des images dans le kaléidoscope :

> Les deux lumineux émaux mangèrent la cloison du ceinturon noir, ainsi que le fond d'un paysage mange et dentelle qui passe devant la dent des blés jaunes et verts ; s'engrenèrent comme une suture de crâne, et tout s'écrabouilla dans un violet vite bleu, puis noir. (JN, I, p. 785)

Cet état nous amène à nouveau vers Sengle, la projection se tourne vers l'intérieur : « Le cœur de Sengle battit avec une intensité et fréquence sonore […] » (JN, I, p. 785). Il projette au dehors son propre cœur, et ainsi « la grande ombre plate qui papillonne », qu'on aperçoit au début du chapitre, n'est qu'une série de « petites morts [qui] entretiennent la vie ». En d'autres termes, une pulsation ressentie de la présence-fantôme (JN, I, pp. 784, 794).

L'apparition du PEDARD

La vision « papillonne ». C'est une ombre qui n'est pas fixe, mais fugitive, toujours en métamorphose, qui toujours oscille entre présence et absence. Jarry le met en valeur dans *Le Surmâle*, où l'ombre apparaît sous le masque du Pédard, le cycliste anonyme qui participe à la course des dix mille milles.

La présence de « l'ombre fuyante » est évoquée par le reporter Ted Oxborrow. Ne voyant rien, à part la locomotive, il aperçoit soudain quelque chose d'étrange.

> Hallucination sans doute, reflet déformé de la quintuplette dans l'acajou du grand spleeping plus limpide qu'une glace, un aspect d'être humain bossu — bossu ou chargé d'un fardeau énorme — pédalait derrière le train. Ses jambes se mouvaient exactement à la vitesse des nôtres.
> Instantanément, la vision disparut, masquée par l'angle de l'arrière du wagon, déjà dépassé. (*Sic.* Sm, II, p. 224)

Pourtant, avant lui, le nain Bob Rumble avertit déjà : « Il y a quelque chose qui suit ! » ; puis, confirmant la vision d'Oxborrow : « Il y a quelque chose qui pédale, il y a quelque chose qui suit ! » (Sm, II, pp. 220, 224).

Ce « quelque chose qui suit », apparaît d'abord comme une projection, une partie de l'ombre de la quintuplette :

[1411] A. Rimbaud, « Illuminations », *op. cit.*, p. 274.

> […] quand le fanal s'alluma derrière nous, balayant la piste, d'arrière en avant, de notre ombre, de notre ombre faite de nos cinq ombres si instantanément groupées et confondues à cinquante mètres devant nous qu'on eût dit vraiment un seul coureur, vu de dos, qui nous précédait — nos coups de pédales simultanés complétaient cette illusion que j'ai su depuis n'être pas une illusion — quand notre ombre se projeta en avant, notre sensation à tous fut si aiguë qu'un adversaire silencieux et irrésistible qui nous aurait guettés depuis des jours, venait de démarrer sur notre droite en même temps que notre ombre, caché en elle et gardant son avance de cinquante mètres […]. (Sm, II, p. 228)

Graduellement, le fantôme se détache, prend une forme plus concrète, d'abord sonore (« *L'ombre grinçait comme une vielle girouette !* ») puis visuelle : « l'apparition du PEDARD » (Sm, II, p. 229). Le Pédard est à la fois l'appareil et la projection.

Cette Ombre avec majuscule revient quand Ellen reconnait en André le Pédard mystérieux : « Vous étiez l'Ombre » (Sm, II, p. 247). Christophe Dominico met en évidence le dialogue de Jarry avec le roman de Villiers de l'Isle Adam, *L'Eve future* : « La majuscule appuie l'imitation du titre du sixième livre du roman de Villiers : "Et l'Ombre fut !", à l'écho duquel on lit le biblique "Flat lux" renversé, et encore, chez Hugo, à la lettre : "J'ai dit à l'ombre : 'Sois !' et l'ombre fut" (*Contemplations*, I ; VII) ».[1412]

L'Ombre est le double d'André, mais aussi le Fantôme qui hante le texte. L'avertissement de Rumble, comme la phrase de Miriam dans l'*Amour absolu* (« Je suis la volonté de Dieu »), joue avec le double sens du mot « suit », qu'on peut interpréter comme suivre et comme être. Cette chose qui suit les cyclistes manifeste son existence à la façon dont Wang Shih-Shen (Raul Ruiz) décrit l'art du théâtre d'ombres chinois :

> Rien n'est plus important que l'aspect fugitif des ombres. On a à peine le temps de les déchiffrer, de les reconnaître, qu'elles sont déjà devenues quelque chose d'autre. Il faut que quand on voit l'ombre, elle ne soit plus déjà là.[1413]

Cette figure fictionnelle s'associe à l'élément fantôme qui, une fois apparu dans l'espace de l'œuvre, provoque une lecture erratique. C'est le signe-acrobate mis en jeu, mais par qui ?

[1412] Christophe Dominico, « Villiers de l'Isle-Adam et Jarry. *L'Eve future* et *le Surmâle* (un exemple de relation transtextuelle) », H. Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, *loc. cit.*, p. 95. L'autre référence littéraire possible est celle du conte *L'Ombre* d'Hans Christian Andersen, au centre duquel se trouve le personnage d'un savant dont l'ombre devient, du jour au lendemain, l'Ombre, un être indépendant qui quitte à son gré le maître pour suivre une jeune fille. Graduellement, l'Ombre fait du savant son esclave, l'ombre de son ombre. Quand le savant menace de dénoncer son double, l'Ombre le tue.

[1413] Wang Shih-Shen (Raul Ruiz), « Traité des ombres chinoises », D. Plassard (dir.), *Les Mains de lumière*, *loc. cit.*, p. 92.

L'œuvre de Jarry, c'est le château du Vieux de la Montagne. Brunella Eruli affirme que « *Alaodin è un manipulatore di ombre, e il suo castello è un teatro ; la pièce constituisce una sorta di allegoria del teatro colto nei suoi meccanismi essenziali e nelle sue forme più astratte* ».[1414]

Les apparitions du Pédard ressemblent au jeu de colin-maillard : « j'y suis »/« je n'y suis pas ». Rythmant ainsi la lecture, Jarry entrelace, même en un sens qui ne reste que virtuel, quelque chose de son corps charnel dans la matière textuelle. Le texte vit, paraît, selon le rythme de son cœur. Au croisement de la littérature, du théâtre et de la pataphysique, il devient un théâtre d'ombres, « un univers fragile, ondoyant, élastique, qui révèle surtout la fragilité [...] de la vie » de son auteur.[1415]

[1414] B. Eruli, *Jarry: i mostri dell'immagine*, *op. cit.*, p. 123. « Alaodin est un manipulateur d'ombres, et son château est un théâtre ; la pièce constitue une sorte d'allégorie du théâtre saisi dans ses mécanismes essentiels et dans ses formes abstraites ».
[1415] Jean-Pierre Lescot, « Porteur d'ombres », P. Fournel (dir.), *Les Marionnettes*, *loc. cit.*, p. 94.

CONCLUSION

> L'Être est Génie : s'il n'éjacule point, il meurt… […] Donc Vivons, et par là nous serons Maîtres.[1416]

Comme Ixion, dont les yeux « sont tournés en dehors et ainsi reflètent le monde », Jarry regarde le monde pour le projeter, déformé, à l'intérieur de son œuvre (ChV, II, p. 405). Comme l'estomac de l'autruche,[1417] il dévore tout, pour ensuite éjaculer, comme la bête imprévue Clinamen, des formes étranges sur les parois de son univers. Il crée une œuvre qui fonctionne comme un système clos de vie, un exosquelette par lequel l'auteur peut communiquer avec le lecteur. Il pratique une théâtralité qui dépasse le théâtre et devient une esthétique ontologique.[1418]

Cette stratégie que nous avons appelée « la scène pataphysique » a plusieurs points communs avec les pratiques théâtrales postmodernes. Pour cette raison, plutôt que de résumer notre parcours, nous proposons de le prolonger en le rapprochant du cadre des *performance arts*.

Jarry – le *performance artist*

D'un côté, comme on l'a vu, le modèle de l'acteur jarryque analysé dans la première partie se rapproche de la marionnette contemporaine, dont les « propriétés matérielles en font une figure double, clivée, regardant à la fois vers le monde des objets et celui des humains ».[1419] Dans notre propos, nous avons évoqué la possibilité de lire cette figure comme une marionnette habitable. Jarry veut que l'acteur vive en même temps deux états complexes, celui de la marionnette et celui du marionnettiste, visant toujours l'exploration de la vie à l'intérieur de l'objet mort. Le corps

[1416] A. Jarry, « Être et Vivre », I, p. 344.
[1417] « […] un cerveau vraiment original fonctionne exactement comme l'estomac de l'autruche : tout lui est bon, il pulvérise des cailloux et tord des morceaux de fer. » (« "Toomai des éléphantes", par Georges d'Esparbès », (ChV, II, p. 393))
[1418] Linda Klieger Stillman, « Le metathéâtre du délire », in H. Bordillon (dir.), *Alfred Jarry*, *loc. cit.*, p. 225.
[1419] D. Plassard, « La marionnette aux postes-frontières de l'humain », *Registres (Institut d'études théâtrales)*, n. 15, *loc. cit.*, p. 106.

artificiel est manipulé de l'intérieur par un corps biologique, l'homme en vrai à l'intérieur de l'homme en faux. Jarry crée une image oscillante, trouble, qu'on peut résumer par la définition que Plassard donne à la marionnette d'aujourd'hui : « ces mouvements d'entrée et de sortie de l'humanité ».[1420]

De l'autre côté, les deux configurations corporelles qu'on vient d'évoquer dans la deuxième partie, le corps rigide et le corps liquide, font songer à la pratique postmoderne de la « *performance* », surtout à deux de ses formes : la synthèse du corps biologique avec l'exosquelette robotique et la représentation du corps « coulant ». Regardons les deux de plus près.

Dans le premier cas, le corps de l'artiste est prolongé par le corps artificiel. Les artistes, ceux qui comme Stelarc[1421] pratiquent cette forme de performance, deviennent des cyborgs, « *intertextual and metatextual hybrids of human and machine* ».[1422] Les mots de Stelarc à propos son projet *Muscle Machine* (2003) illustrent bien ce point : « *Once the machine is in motion, it is no longer applicable to ask whether the human or machine is in control as they become fully-integrated and move as one* ».[1423] Ainsi, l'exosquelette de Stelarc suggère un corps complexe. En tant que corps amélioré par les parties prothétiques, il représente la perte du corps (intégral) et de l'individualité, car « *it violates the logic of totality that underlies Western concepts of identity and selfhood* ».[1424] En tant que système symbiotique corps-machine, il devient un corps fluide : « […] *the body becomes an open and fluid entity that is always enmeshed with the wider world* ».[1425] De cette façon, l'exosquelette permet à l'artiste de s'interroger sur les relations entre son corps et l'objet extérieur à lui. Lequel d'entre eux agit ? Qui provoque le mouvement ? Qui est passif et qui est actif ? Qui y est ?

Les mêmes questions d'identité et de contrôle se posent pour des artistes qui, comme Franco B[1426], mettent en jeu une représentation du corps « coulant ». Dans la plupart des cas, il s'agit de faire saigner le corps librement, effaçant les frontières entre l'intériorité du corps et le monde extérieur. Marguerite Shildried, qui rapproche ce sujet de la perspective médicale et biologique, affirme que :

[1420] Didier Plassard, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck*, *loc. cit.*, p. 16

[1421] Stelarc est un artiste-performeur australien qui explore l'interface entre corps et machine à travers les robots, Internet, la réalité virtuelle et la biotechnologie. Plusieurs de ses projets exploitent la construction de l'exosquelette, comme, par exemple, *Exoskeleton* (1998), *Muscle Machine* (2003), *StickMan* (2017).

[1422] Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres, an Introduction*, Londres, New-York, Routledge, 2004, p. 47.

[1423] Stelarc, « Muscle Machine », http://stelarc.org/?catID=20231.

[1424] Joanna Zylinska, '"The Future… Is Monstrous': Prosthetic as Ethics", Joanna Zylinska (dir.), *The Cyborg Experiments. The Extension of the Body in the Media*, Londres, New-York, Continuum, 2002, pp. 214-215.

[1425] G. Giannachi, *Virtual Theatres, an Introduction*, *op. cit.*, p. 62.

[1426] Franco B est un artiste-performeur italien dont plusieurs œuvres sont basées sur le saignement ritualisé de son propre corps (voir notamment *I.N.Y.B.* (*I'm Not You Baby*) (1995-1996), *I Miss You* (1999-2005), *Oh Lover Boy* (2001-2005), *Still Life* (2003-2006)).

> *The 'theory' of deconstruction and the practices of postmodern bioscience mesh together to dis-integrate the united self, the gender binary, the normal body, and the ethics of sameness and difference. [...] A science and culture boundaries generates an ethics of autonomy, of the proper, of rights and interests, and of contracts; an ethics of fixed limits rather than an ethics of the lived and changing body.*[1427]

La performance postmoderne met cette éthique à l'épreuve : le corps coulant devient un champ du discours social-culturel. David Harradine suggère, à propos de la performance de saignement de Franco B, qu'elle agit

> *as a metaphor for the impossibility of maintaining stable identarian systems, a provocative suggestion that the boundaries that separate those designated full and proper subjects from those who are steered and queered into a discursive site of abjection [...] are, like that boundaries that would maintain the body as a bounded system, inevitably fragile, precarious and unstable.*[1428]

Le corps coulant menace de contaminer la société qui l'a rejeté. Plus que l'identité de l'artiste, il met en question les frontières de l'altérité, l'homosexualité en particulier.

Ces deux pratiques performatives sont plus que pertinentes dans le contexte de l'œuvre jarryque. D'une part, les questions mises en relief par le corps-cyborg font écho au discours de Jarry sur le masque, véritable exosquelette, puisqu'il dédouble le crâne.[1429] Elles se rapportent à la figure de l'homme-machine dans ses textes, notamment *Le Surmâle*. Enfin, elles évoquent la complexité des relations entre Jarry et ses nombreux prolongements artificiels, du livre jusqu'au revolver.[1430]

D'autre part, l'acte d'écriture de Jarry s'inscrit dans la même tendance que la performance postmoderne d'artistes comme Franco B, quand il donne à Faustroll « les yeux, deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l'eau-de-vie de Dantzick, avec des spermatozoïdes d'or dedans » (GODF, I, p. 659). L'encre, équivalent de l'eau de vie ultime, le sperme, est éjaculée sur l'espace vierge de la page. L'écriture fait naître le corps, mais elle établit aussi la présence matérielle du corps paternel, du corps de l'auteur. L'espace liquide contient un corps liquide, qui est toujours différent puisque homosexuel et ainsi à la fois dégoûtant et menaçant pour l'opinion commun du 19e siècle.[1431]Ainsi, Lucien mordant la lèvre de la fiancée dit : « Ma salive et votre

---

[1427] Margrit Shildried, *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (bio)ethics*, Londres, New-York, Routledge, 1997, p. 215.
[1428] D. Harradine, "Abject Identities and Fluid Performance", *loc. cit.,* p. 84.
[1429] Rappelons que selon Jarry l'acteur enfermé dans le masque « [est] bien exactement l'homme intérieur et l'âme [d'une grande marionnette] » (DAJ, I, p. 400).
[1430] Ainsi, André Breton évoque « [cette] alliance inséparable de Jarry et du revolver, tout comme d'André Marcueil, le héros de son *Surmâle* et de *La Machine à inspirer l'amour* […] Le revolver est ici le trait d'union paradoxal entre le monde extérieur et le monde intérieur » (A. Breton, « Alfred Jarry », *loc. cit*., p. 1055).
[1431] On peut évoquer dans ce contexte la remarque faite par Umberto Eco à propos de l'ennemi : « Ce n'est pas [son] caractère menaçant qui fait ressortir [sa] différence, mais [sa] différence qui devient un signe de menace » (Umberto Eco, *Construire l'ennemi*, Myriam Bouzaher (tr.), Paris, Bernard Grasset, 2014, p. 15).

sang se mêleront, cette nuit, au fond de votre cœur pour y procréer le premier bâtard de votre estimable famille… » (AV, I, p. 878). La fécondation est égale pour Jarry à la *contamination*, la destruction des frontières, la menace du corps rejeté, le mélange de liquides potentiellement contagieux.

Jarry – l'homme intérieur de la marionnette

Et pourtant la réflexion de Jarry ne coïncide pas tout à fait avec les théories artistiques postmodernes, car Jarry ne cherche pas à mettre l'humanité en question, mais à valoriser l'*homo demiurgus*. Le théâtre « n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie […], » postule-t-il (QT, I, p. 412). L'homme jarryque n'est pas en train de disparaître (voire mourir), mais en train de se battre pour la vie. Par ce vouloir vivre, qui est toujours égal à vouloir être, car « Vivre c'est le carnaval de l'Être », Jarry place, on l'a dit, son œuvre sous le signe du théâtre (VE, I, p. 343).

Son expérience de marionnettiste nourrit une approche inédite du texte écrit : plus qu'un simple moyen de transmettre le récit fictionnel, il est l'objet égal à la marionnette ou au masque, c'est-à-dire à l'accessoire théâtral mis en jeu par le manipulateur invisible. La présence (qui est en même temps l'absence, étant cachée derrière la toile) du dernier, ressentie par le spectateur, fait partie intégrante du spectacle, et elle n'est que théâtrale, spectaculaire.

Dans son modèle théâtral Jarry demande littéralement de mettre en lumière la tête sans laquelle le masque n'existerait pas, l'homme intérieur de la marionnette. Et la même ambition le guide dans sa démarche littéraire : il y a quelqu'un qui manipule les lettres sur la page comme il y a quelqu'un qui manipule les ombres sur la surface du masque. Appliqué à l'écriture littéraire, le jeu à l'intérieur du masque/ de la marionnette érode les frontières entre la fiction et la création : le personnage et son milieu menacent chaque instant de chuter devant nos yeux comme Mnester entre les mains de Messaline, de redevenir le proto-matériau littéraire.

Nous avons posé beaucoup de questions au fil de notre parcours périlleux. Nous avons essayé de répondre à quelques-unes d'entre elles. Pourtant notre but ici n'était pas de résoudre le problème de la lecture des œuvres de Jarry (ce qui est impossible), mais de renverser la perspective selon laquelle on les examine généralement. Notre intention était de tracer un nouveau chemin et de faire surgir de nouvelles questions, pour enfin, nous espérons, stimuler un nouveau discours sur Alfred Jarry – Jarry l'inventeur de la scène pataphysique.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Plan de la Bibliographie

I. Textes et sources – éditions de référence

A. Alfred Jarry **360**

B. Autres sources **361**

a) Œuvres littéraires 361

b) Souvenirs et témoignages 361

c) Textes programmatiques 364

d) Sources documentaires et coupures de presse 365

e) Fonds d'archives sur le théâtre de marionnettes 374

II. Textes critiques et théoriques

A. Alfred Jarry **375**

a) Ouvrages biographiques 375

b) Travaux critiques 375

c) Études sur Ubu 377

B. Histoire et esthétique du théâtre **378**

a) Le théâtre à l'époque de Jarry 378

b) Généralités 384

C. Théorie et critique littéraires **387**

a) Poésie 387

b) Ouvrages généraux 388

D. Philosophie **388**

E. Divers **389**

I. Textes et sources – éditions de référence

A. Alfred Jarry

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, I, édition établie, présentée et annotée par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, II, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, III, édition établie par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze et la participation de Michel Arrivé, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Henri Béhar, Paul Edwards, Isabelle Krzywkowski et Julien Schuh, Paris, Classiques Garnier, 2012.

JARRY, Alfred, *César-Antéchrist* : drame en IV actes, orné d'un frontispice et de gravures sur bois, Paris, Edition du Mercure de France, 1895. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054662z/f37.item.r=César-Antéchrist

JARRY, Alfred, *Ubu intime*, Romillé, Folle Avoine, 1985.

JARRY, Alfred, *Le Surmâle*, Paris, P.O.L., 1993.

JARRY, Alfred, *Caesar-Antichrist*, Antony Melville (tr.), introduced and annotated by Alastair Brotchie, Londres, Atlas Press, 1991.

JARRY, Alfred, « Discours prononcé à la première représentation d'*Ubu roi* », reproduit in André-Ferdinand Herold, « Les théâtres », *Mercure de France*, n. 85, janvier 1897, t. 21, p. 218-219.

« Une lettre inédite d'Alfred Jarry à Armand Silvestre », présentée par Jean-Paul Goujon, *L'Etoile-Absinthe*, n. 63-64, 1995, pp. 5-12.

B. Autres sources

a) Œuvres littéraires

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Variétés critiques*, vol. II, Paris, G. Cres & Cie, Bibliothèque Dionysienne, 1924, pp. 37-83.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, v. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BOUCHOR, Maurice, *Prologue aux représentations de la Tempête données au "Petit-Théâtre"*, tiré à part, slnd [1888], BnF, fonds Auguste Rondel, inv. Ro13461.
URL :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k888791d.r=Maurice%20Bouchortempete%20tempete?rk=42918;4

DURANTY, Louis Emile Edmond, *Théâtre des marionnettes*, Paris, G. Charpentier, 1880.

LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Librairie Générale Française, 2001.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *I Pupazzi*, Paris, E. Dentu, 1866.

LOTI, Pierre, *Livre de la pitié et de la mort*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.

MALLARME, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 2009.

MAETERLINCK, Maurice, *Alladine et Palomides, Intérieur, et La Mort de Tintagiles : trois petits drames pour marionnettes*, Bruxelles, E. Deman, 1894.

RACHILDE, *Théâtre*, Paris, Albert Savine, 1891.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, GF Flammarion, 2010.

VALERY, Paul, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1944.

b) Souvenirs et témoignages

Souvenirs sur Jarry

CHASSE, Charles, *Sous le masque d'Alfred Jarry (?) : les sources d'Ubu-Roi*, Paris, H. Floury, 1921.

RACHILDE, *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, Paris, Bernard Grasset, 1928.

APOLLINAIRE, Guillaume, « Feu Alfred Jarry » [Novembre 1909], *Œuvres en prose complètes*, v. II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 1038-1044.

BRETON, André, « Alfred Jarry », *Anthologie de l'humour noir*, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Marguerite Bonnet ; avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1992, pp. 1054-1057.

GEMIER, Firmin, entretien recueilli par Roger Valbelle, dans *Excelsior*, 4 novembre 1921, reproduit dans *Europe*, n. 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981, pp. 141-143.

HAAS, Albert, « Souvenirs de la vie littéraire à Paris », *Les Soirées de Paris, recueil mensuel*, 15 mai 1914, pp. 270-272.

JARRY, Charlotte, « Notes de Charlotte Jarry sur Alfred Jarry », in Alfred Jarry, *Œuvres complètes,* v. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp.699-703.

Ouvrages généraux

ANTOINE, André, « *Mes Souvenirs » sur le Théâtre-Libre*, Paris, A. Fayard, 1921.

BERNHEIM, Adrien, *Autour de la Comédie-Française : trente ans de théâtre*, Paris, Devambez, 1913.

BERNHEIM, Adrien, *Trente ans de théâtre*, volume 3, Paris, J. Rueff, 1906.

DONNAY, Maurice, *Autour du Chat Noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926.

FAURE, Elie, *Formes et forces : ceux qui vivent ; les empreintes, l'amour et l'artiste ; caricature et caricaturiste ; l'art et la science*, Paris, H. Floury, 1907.

FORT, Paul, *Mes mémoires. Toute la vie d'un poète 1872-1944*, Paris, Flammarion, 1944.

FULLER, Loïe, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908.

GONCOURT, Edmond de, GONCOURT, Jules de, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, tome huitième, 1889-1891, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895.

LEMAITRE, Frédérick, *Souvenirs publiés par son fils*, Paris, Paul Ollendorff, 1880.

LEMAITRE, Jules, *Impressions de théâtre*, 2ème série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898.

LEMAITRE, Jules, *Impressions de théâtre*, 5ème série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Maurice Bauche, 1911.

LEYMARIE, Léo de, BERNHEIM, Adrien, *L'Enseignement dramatique au Conservatoire*, Paris, Paul Ollendorff, 1883.

LUGNE-POE, Aurélien, *La Parade 1. Le Sot de tremplin : souvenirs et impressions de théâtre*, Paris, Gallimard, 1930.

LUGNE-POE, Aurélien, *La Parade 2. Acrobaties : souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931.

MANE [Henri de Pene], *Paris effronté*, Paris, E Dentu, 1863.

MORENO, Marguerite, *La Statue de sel et le bonhomme de neige, souvenirs de ma vie et de quelques autres*, Paris, Ernest Flammarion, 1926.

MOUNET-SULLY, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, P. Laffite, 1917.

REGNIERDE LA BRIERE, François-Joseph-Philoclès, *Souvenirs et études de théâtre*, Paris, Paul Ollendorff, 1887.

RETTE, Adolphe, *La Basse-cour d'Apollon : mœurs littéraires*, Paris, Albert Messein, 1924.

SAND, George, *Dernières pages*, Paris, Calmann Lévy, 1877.

UN MONSIEUR D'ORCHESTRE [Arnold Mortier], *Les Soirées parisiennes de 1877*, Paris, E. Dentu, 1878.

VERKADE, Dom Willibord, *Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine peintre*, Marguerite Faure (tr.), Paris, Librairie de l'Art catholique, 1923.

c) Textes programmatiques

APPIA, Adolphe, *La Musique et la mise en scène (1892-1897)*, Bern, Theaterkultur-Verlag, 1963.

BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861.

CLAUDEL, Paul, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2007.

COQUELIN, Constant, *L'Art et le comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1880.

CRAIG, Edward Gordon, *Craig on the Theatre*, J. Michael Walton (dir.), Londres, Methuen Drama, 1983.

CRAIG, Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Editions Lieutier, Librairie théâtrale, s.d.

DIDEROT, Dénis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895.

JULLIEN, Jean, *Le Théâtre vivant, essai théorique et pratique*, t. 1, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

JULLIEN, Jean, *Théâtre vivant. Théorie critique,* t. 2, Paris, Tresse & Stock, 1895.

MAETERLINCK, Maurice, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice Van de Kerckhove, vol. I et II, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, coll. Archives du futur, 2002.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, v. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

MARGUERITTE, Paul, *Le Petit Théâtre (Théâtre des marionnettes)*, Paris, Librairie Illustrée, 1888.

ZOLA, Emile, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, 1881.

ANTOINE, André, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, mars-avril 1903, pp. 596-612.

BOUCHOR, Maurice, « Le Petit Théâtre des marionnettes », *Revue bleue*, n. 26, tome XLV, 28 juin 1890, pp. 801-808.

BOUCHOR, Maurice, « Marionnettes », *Le Gaulois*, 9 avril 1890, p. 1.

LUGNE-POE, Aurélien, « A propos de "L'inutilité du théâtre au théâtre" », *Mercure de France*, octobre 1896, pp. 89-98.

LUGNE-POE, Aurélien, lettre à Léon Duchamps, 4 août 1893, publiée sous la rubrique « Tribune libre », *La Plume*, 1893, pp. 379-380.

MAETERLINCK, Maurice, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembre 1890, tome 9, pp. 331-336.

QUILLARD, Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1 mai 1891, pp. 180-183.

d) Sources documentaires et coupures de presse

N.B. : Le symbole * désigne les chroniques publiées dans la presse.

Ubu roi

N.B. : Les articles de presse dans cette section sont rangés selon la date de publication.

La mention **CCP** renvoie à Henri Robillot, « La presse d'Ubu Roi », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, 3-4, 22 Haha 78 E.P. [27 octobre 1951], pp. 73-78.

CYVOET, Antoine, « Jarry et Jehan-Rictus, documents nouveaux », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 51-52, 1992, pp. 37-39.

MOREL, Jean-Paul, « *Ubu Roi* au "Théâtre des Gueules de bois" à propos de dispositif scéniques, nouvelles lumières sur *Ubu sur la Butte* », *Histoires littéraires*, n. 16, 2003, pp. 125-133.

H.F., « Henri Dickson », *L'Écho d'Alger*, 1 août 1935, p. 8.

Cahiers du collège de 'Pataphysique, 3-4, 22 Haha 78 E.P. [27 octobre 1951].

BAUER, Henry, « Chronique. Ubu roi », *L'Écho de Paris*, 23 novembre 1896.

L'Evénement, 11 décembre 1896.**CCP**

COQUERICO, « Soirée parisienne », *La Patrie*, 11 décembre 1896.

La Paix, 11 décembre 1896.**CCP**

La République Française, 12 décembre 1896.**CCP**

BAUER, Henry, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 12 décembre 1896.

La Lanterne, 12 décembre 1896.**CCP**

Le National, 12 décembre 1896.**CCP**

STOULING, Edmond, « Chronique dramatique », *Le Monde artiste*, 20 décembre 1896, p. 805.

La Critique, 20 décembre 1896.**CCP**

ROMAIN COOLUS, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, janvier- juin 1897, pp. 38-40.

Le Journal, 12 janvier 1898.*

L'Aurore, 17 janvier 1898.*

Le Journal, 18 janvier 1898.*

J.-M. G., « Les Coulisses », *La Lanterne*, 18 janvier 1898

GEMELLI, André, « Théâtre. Ubu roi », *La Critique*, 20 janvier 1898.

L'Aurore, 25 janvier 1898.*

S. a., « Au pays d'Aristophane », *La Justice*, 27 janvier 1898.

L'Aurore, 29 janvier 1898.*

F., « La quinzaine dramatique. P.-S. », *La Revue blanche*, tome XV, janvier-février-mars-avril 1898, p. 227.

QUILLARD, Pierre, « Ubu aux Quat'z'arts », *Revue Blanche*, 10 novembre 1901, p. 623.

BEAUBOURG, Maurice, « Critique des théâtres. "Ubu roi" aux Quat'Z-Arts », *La Plume*, 15

décembre 1901, pp. 1029-1030.

« Notes », *Vers et prose*, tome V, mars-avril-mai 1906, p. 124.*

PAWLOWSKI, G. de, « Ubu-Roi », *Comœdia*, 16 février 1908.

MANDELSTAMM, Valentin, « Dans la coulisse d' "Ubu Roi" », *Fantasio*, n. 42, 15 avril 1908, reproduit dans *L'Etoile-Absinthe*, n. 7/8, décembre 1980, pp. 68-69.

Théâtre d'acteurs

AGENAIS, Léon d', « Chronique », *L'Europe artiste*, 8 octobre 1893, p. 1.

BAUER, Henri, « Théodora », *L'Écho de Paris*, 28 décembre 1884.

BAUER, Henry, « Les premières représentations », *L'Écho de Paris*, 23 juin 1894

BERNARD-DEROSNE, Léon, « Premières représentations », *Gil Blas*, 29 novembre 1894.

BOURGEAT, Fernand, « L'art de la mise en scène (premier article). La décoration théâtrale et la critique », in *Le Théâtre*, 15 janvier 1875, pp. 129-133.

CHARVAY, Robert « Pelléas et Mélisande », *L'Écho de Paris*, 17 mai 1893.

CLARETIE, Léo, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1891-1892 », *Revue encyclopédique*, n. 47 (T. II), 1892, pp. 1667-1672.

CLARETIE, Léo, « Théâtre. Le mouvement général – La saison 1892-1893 », *Revue encyclopédique*, n. 69 (T. III), 1893, pp. 1008-1017.

COQHARDI, « Paris vivant : Antoine-Judic-Granier », *Gil Blas*, 12 février 1888.

COQUELIN, « Au directeur du *Temps* », *Le Temps*, 1 novembre 1882.

COULON, François, « De l'action dans le drame symbolique », *La Plume*, 1 décembre 1892, pp. 499-500.

COULON, François, « Essai de rénovation théâtrale », *Mercure de France*, octobre 1892, pp. 157-159.

DECLAREUIL, J., « Théâtre d'Art », *L'Ermitage*, juin 1891, pp. 378-380.

FOUQUIER, Henry, « Les théâtres », *Le Figaro*, 4 avril 1894.

GACHONS, Jacques des, « III. Autour des théâtres. De la pantomime », *L'Ermitage*, août 1893, pp. 119-121.

GANDERAX, Louis, « Chronique théâtrale », *La Revue hebdomadaire*, décembre 1893, p. 787.

GAUTIER, Théophile, « Théâtres », *La Presse*, 30 novembre 1846.

GERMAIN, Alphonse, « De la décoration au théâtre », *La Plume*, 1 février 1892, pp. 62-63.

GORGIAS [Jean Jullien], « Bulletin de la semaine », *Art et Critique*, 18 janvier 1890, p. 692.

GOUNOD, Charles, « Considérations sur le théâtre contemporain », *Les Annales du Théâtre et de la Musique (1885)*, Paris, G. Charpenrier, 1886, pp. i-xxii.

GUILLEMOT, Jules, « La mise en scène et le théâtre réaliste », *Revue d'art dramatique*, tome VII, juillet-septembre 1887, pp. 117-125.

JULLIEN, Jean, « Critique dramatique : Théâtre d'Art », *La Plume*, 1er février 1891, pp. 60-61.

LARCHER, Félix, « Worms », *Revue d'art dramatique*, 15 novembre 1887, pp. 242-246.

LARCHER Félix, « Escarmouche à propos de pantomime », *Revue d'art dramatique*, 1 avril 1888, pp. 51-54.

Le Temps, 25 février 1892.*

LEMAIRE, Hippolyte, « Théâtres », *Le Monde illustré*, 29 juin 1895, p. 422.

LEMAITRE, Jules, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 mai 1891.

LEMAITRE, Jules, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, 14 décembre 1891.

LEMAITRE, Jules, « La semaine dramatique », *Journal des débats politiques et littéraires*, édition du soir, 24 juin 1894.

LORRAIN, Jean, « Causerie théâtrale », *Les Annales politiques et littéraires*, 5 février 1893, p. 89.

MARTEL, Charles, « La soirée d'hier », *La Justice*, 3 mai 1889.

MIRBEAU, Octave, « Pelléas et Mélisande », *L'Écho de Paris*, 9 mai 1893.

MIRBEAU, Octave, « Cabotinisme », *La France*, 25 mars 1885.

MIRBEAU, Octave, « Le comédien », *Le Figaro*, 26 octobre 1882.

MORICE, Charles, « A propos du Théâtre d'Art », *Mercure de France*, mars 1893, pp. 249-253.

NION, François de, « Théâtre », *La Revue Indépendante*, décembre 1891, pp. 419-422.

O'MONROY, Richard, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, 12 décembre 1888.

O'MONROY, Richard, « La soirée parisienne », *Gil Blas*, 28 décembre 1890.

« Porte-Saint-Martin », *Les Annales du théâtre et de la musique*, vol. 12, 1886, pp. 275-281.

RENE-BENOIST, « Revue dramatique », *Le Costume au théâtre et à la ville*, n. 5, 15 février 1888, pp. 37-40.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 28 novembre 1887.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 17 décembre 1888.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 18 mars 1890.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 28 juillet 1890.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 29 décembre 1890.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 25 mai 1891.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 27 juillet 1891.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 mai 1893.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 1 juin 1896.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 7 décembre 1896.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 15 novembre 1897.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 22 novembre 1897.

SEGARD, Achille, « Théâtres », *La Plume*, 1894, pp. 519-520.

UN POETE [Charles Morice], « L'enseignement de l'art dramatique. Troisième et dernier chapitre. La vraie tradition », *Le Figaro*, 2 août 1893.

UN SYMBOLISTE, « La mise en scène symboliste », *Le Gaulois*, 14 décembre 1891.

VALLETTE, Alfred, « Le Théâtre d'Art », *Mercure de France*, mai 1891, pp. 300-305.

VERNAY, « Chez Mounet-Sully : à propos d'*Œdipe-roi* », *Revue d'art dramatique*, vol. 11, juillet-septembre 1888, pp. 136-141.

VERNAY, « Comment se font les comédiens », *Revue d'art dramatique*, vol. 11, juillet-septembre 1888, pp. 29-33.

VITU, Auguste, « Le comédien », *Le Figaro*, 28 octobre 1882.

VITU, Auguste, « Premières représentations », *Le Figaro*, 28 septembre 1876.

WOLF, Albert, « Premières représentations », *Le Figaro*, 27 décembre 1890.

Théâtre de marionnettes et d'ombres

« Ronde autour du Théâtre des Pantins, 18 lettres de Franc-Nohain à Claude Terrasse », présenté par Henri Bordillon, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 29-30, 1986, pp. 4-27.

BELLENGER, Rémy, *Le Théâtre des Pantins : récit d'une enquête*, Paris, L'Hexaèdre, coll. Bibliothèque Pataphysique, 2015.

PLASSARD, Didier (dir.), *Les Mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2004.

RANSON BITKER, Brigitte, « Paul Elie Ranson : un Nabi "fou de guignol" », *Paul Élie Ranson. Du Symbolisme à l'Art nouveau*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, 1997, pp. 29-45.

« Le Petit Théâtre. Autour des marionnettes de Maurice Bouchor », *Le Matin*, 10 janvier 1892.

« Les deux Polichinelles », *Le Figaro : journal littéraire*, 12 octobre 1828, p. 2.

« Les ombres chinoises », *Le Petit parisien*, 31 décembre 1887.

« Une représentation de "L'Epopée" au Chat Noir », *L'Univers illustre*, 12 février 1887, pp. 103, 106.

BATY, Gaston, « Cent-trente ans ou la vie… des Pajot-Walton's joueurs de marionnettes », *Comœdia*, 22 mars 1935.

BATY, Gaston, « Pour l'amour de marionnettes. Le Théâtre au Bois Dormant », *Comœdia*, 4 octobre 1932.

CLARETIE, Jules, « La vie à Paris », *Le Temps*, 29 octobre 1896.

CLARETIE, Léo, « Coins de Paris. L'envers du Chat-Noir », *Le Temps*, 25 janvier 1894.

FOUTOULIEU, Paul, « Les marionnettes de Paris », *Le Figaro*, 15 septembre 1875.

FRANCE, Anatole, « La vie littéraire : Shakespeare chez les marionnettes », *Le Temps,* 18 novembre 1888.

FRANCE, Anatole, « La vie littéraire. Les marionnettes de M. Signoret », *Le Temps*, 10 juin 1888.

G. B., « Théâtre », *La Critique*, 5 janvier 1898, p. 10.

LAURENT, Jean, « Têtes de Bois. Les marionnettes à fils », *La Gerbe*, 27 janvier 1944.

GEROME, « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 1 décembre 1888.

GRUBER, E., « Les Pupazzi », *L'Abeille*, 14 décembre 1878.

GUENEAU DE MUSSY, Odon, « Un art vraiment moderne », *L'Art pour tous*, novembre 1891, pp. 1-3.

HEROLD, A.-Ferdinand, « Claude Terrasse », *Mercure de France*, 1 août 1923, pp.694-700.

IZAMBARD, Georges, « Les marionnettes lilloises », *Le Grand Echo du Nord et du Pas-de-Calais*, 23 janvier 1893.

Le Figaro, 4 juillet 1877.*

Le Gallois, 1 janvier 1898.*

LE GOFFIC, Charles, « Le Petit-Théâtre des Marionnettes », *Revue encyclopédique*, le 15 juin 1894, pp. 254-259.

Le Journal, 30 janvier 1898.*

FROLLO, Jean, « Marionnettes », *Le Petit parisien*, 19 novembre 1888.

LE ROUX, Hugues, « La vie à Paris », *Le Temps*, 31 mai 1888.

Le Temps, 23 décembre 1886.*

LEMAITRE, Jules, « Le mysticisme au théâtre », *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1892, pp. I-IX.

Les Annales du théâtre et de la musique, 1877, p. 540.*

LOUYS, Pierre, « Marionnettes », *La Revue Blanche*, janvier-juin 1894, pp. 573-574.

LUGNE-POE, « Huit jours de théâtre », *La Presse*, 24 mai 1897.

MAGNARD, Fr., « Humble supplique à MM. Les Censeurs », *Le Figaro*, 13 mars 1864.

MONSELET, Charles, « Théâtres », *Le Monde Illustré*, 26 décembre 1863, p. 411.

PARISIS, « Au Chat-Noir », *Le Figaro*, 7 janvier 1891.

PIGEON, Amédée, « Le Petit Théâtre des marionnettes et le poète Maurice Bouchor », *L'Art et l'idée*, janvier 1892, pp. 12-22.

REMACLE, Adrien, « Petit Théâtre », *Mercure de France*, avril 1892, pp. 355-356.

U. SAINT VEL., « Le théâtre symboliste. Shakespeare et les marionnettes », *Revue d'art dramatique*, t. 12, octobre 1888, pp. 288-290.

SARCEY, Francisque, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 12 janvier 1891.

SAUDAY, Paul, « Le Chat Noir raconté par M. Rodolphe Salis », *Le Temps*, 15 janvier 1896.

TOUT-PARIS, « Bloc-notes parisien. La Tempête de Bouchor », *Le Gaulois*, 17 novembre 1888.

X., « Choses et autres », *La Vie parisienne*, 24 novembre 1888, p. 656.

Programmes des théâtres

[ANTOINE, André], *Le Théâtre Libre*, Paris, mai 1890, BnF, département Réserve des livres rares, inv. RES P-YF-398. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1516203f?rk=21459;2

[ANTOINE, André], *Le Théâtre Libre -saison 1893-1894*. URL:

https://archive.org/details/lethtrelibre00pari/page/n6

Programmes du Théâtre d'Art, 1891-1892, BnF, département Réserve des livres rares. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32877218s/date&rk=85837;2

Polichinelle. Journal-programme du Théâtre Miniature, n. 1, 1872, BnF, département Littérature et art, inv. YF-142. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455695f/f2.image

Dictionnaires

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.

JURKOWSKI, Henryk, FOULC, Thieri (dir.), *Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, l'Entretemps, 2009.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*…, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1885.

DAREMBERG, Charles, SAGLIO, Edmond (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1919.

Divers

Recueil factice d'articles de presse, programmes, documents concernant le Cercle funambulesque, 1888-1895, tiré à part, BnF, département Arts du spectacle, inv. 8-RO-11539. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525051314

« Séance de l'enquête officielle sur les théâtres du 27septembre 1849 de la Commission formée au sein du Conseil d'Etat pour préparer la loi sur les théâtres », in *Enquête et documents officiels sur les théâtres / Conseil d'Etat, section de législation, commission chargée de préparer la loi sur les théâtres*, Paris, Impr. Nationale, 1849, pp. 98-131.

Fonds d'archives sur le théâtre de marionnettes

Musées Gadagne, Lyon

« Le Déménagement », manuscrit signé par Etienne Piegag et daté de 1887, le Don du Grataloup, Lyon, Musées Gadagne, inv. (9) 98.11.41.1.

Programme du Théâtre de Pantins, Fonds Léopold Dor, Iconographie sur les marionnettes et Guignol, Lyon, musées Gadagne, inv. 4189-4211

Documents pour servir à l'historique de la marionnette lyonnaise : [articles de presse] recueillis... de 1879 à [ca 1909], cote : E 87 M **

Fonds Pitou, MuCEM, Marseille

Mémorandum d'Emile Pitou à 22 ans ½, inv. 93P/2.

« Mémorandum d'Emile Pitou : 4ème époque », *Biographie du théâtre Pitou par Emile Pitou*, Fonds Pitou, inv. 93P/3

« Mémorandum du Théâtre de marionnettes, dit Fantoccini », *Biographie du théâtre de marionnettes Chok-Pitou*, Fonds Pitou, inv. 93P/4.

« Coupures de presse 1886-1892 », 93P/34.

« Coupures de presse 1896-1903 », inv. 93P/35.

« Coupures de presse 1904-1949 », inv. 93P/36.

« Coupures de presse s. d. », inv. 93P/38.

II. Textes critiques et théoriques

A. Alfred Jarry

a) Ouvrages biographiques

ARNAUD, Noël, *Alfred Jarry. D'Ubu Roi au Docteur Faustroll*, Paris, Table Ronde, 1974.

BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, Paris, Pillon, 1990.

BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry*, Paris, Fayard, 2005.

BESNIER, Patrick, *Alfred Jarry,* Paris, Culturesfrance, 2007.

DAVID, Sylvain-Christian, *Alfred Jarry et les secrets des origines*, Paris, Puf, 2003.

SEIGEL, Jerrold, *Bohemian Paris*: *Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press, 1999, pp. 310-322.

b) Travaux critiques

Europe, n. 623-624, « Alfred Jarry », mars-avril 1981.

L'Esprit Créateur, vol. 24, no. 4, « Alfred Jarry », hiver 1984.

L'Etoile-Absinthe, tournées 126-127, « Commentaires pour servir à la lecture des Minutes de sable mémorial », 2011.

Revue des Sciences Humaines, no 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986.

BEHAR, Henri, *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Honoré Champion, 2003.

BEHAR, Henri, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, coll. Ecrivains, 1988.

BEHAR, Henri, SCHUH, Julien (dir.), *Alfred Jarry et les arts*, actes du colloque international, Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 115-116, Paris, SAAJ et Tousson, Du Lérot, 2007.

BESNIER, Patrick, « D'où viennent les images ? Jarry et la fin de la peinture », in Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2005, accédé en ligne : https://books.openedition.org/pur/30932

BORDILLON, Henri (dir.), *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 27 août-6 septembre 1981, Paris, Pierre Belfond, 1985.

CARADEC, François, *À la recherche de Alfred Jarry*, Paris, Seghers, 1974.

ERULI, Brunella, *Jarry: i mostri dell'immagine*, Pise, Pacini editore, 1982.

FELL, Jill, *Alfred Jarry. An Imagination in Revolt*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

FISHER, Ben, *The Pataphysicians Library: an exploration of Alfred Jarry's* livres pairs, Liverpool University Press, 2000.

HERISSON, Armelle, *Le Théâtre mirlitonesque d'Alfred Jarry*, thèse de doctorat dirigée par Gérard Dessons, Université Paris 8, 2012.

SCHUH, Julien, *Alfred Jarry – le colin-maillard cérébral*, thèse de doctorat dirigée par Bertrand Marchal, Université Paris-Sorbonne – Paris IV, 2008.

ARNAUD, Noël, « De Messaline au Tzar de toutes les Russies. Pour saluer Brunella Eruli », *L'Etoile-Absinthe*, n. 1-2, mai 1979, pp. 53-65.

BORDILLON, Henri, « L'Amour absolu, rêve mallarméen », *L'Etoile Absinthe*, 1ère et 2ème tournée, mai 1979, pp. 28-51.

CHAMBE, Frédéric, « Alfred Jarry de l'héraldique à l'identité des contraires », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 103-104, hiver 2004, pp.41-61.

EDWARDS, Paul, « Jarry collagiste », *L'Etoile-Absinthe*, n. 88, 2000, pp. 126-127.

ERULI, Brunella, « L'Immaculée conception », *L'Etoile-Absinthe*, n. 7/8, décembre 1980, pp. 49-60.

ERULI, Brunella, « *Linteau* per Jarry », *Saggi e ricerche di litteratura francese*, vol. XVII, 1978, pp. 331-386.

ERULI, Brunella, « Sur les sources classiques de Messaline », *L'Etoile-Absinthe*, 1ère et 2ème tournée, mai 1979, pp. 67-83.

FELL, Jill, « La danse de Mnester », *L'Étoile Absinthe. Colloque Jarry*, tournées 91-92, automne 2001, pp. 39-41.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « De Faustroll et de l'investigation des espaces », *L'Etoile Absinthe*, n. 88, automne 2000, pp. 31-37.

MARKALE, Jean, « La mythologie celtique dans l'œuvre de Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, mai 1979, pp. 99-109.

P. ED. [Paul Edwards], « Spéculations : Sengle photographe », *L'Etoile-Absinthe*, n. 71-72, 1996, pp. 5-10.

PERNOUD, Emmanuel, « De l'image à l'ymage : les revues d'Alfred Jarry et Remy de Gourmont », *Revue de l'Art*, n. 115, 1997, pp. 59-65.

SCHUH, Julien, « L'œuvre excrémentielle d'Alfred Jarry », *L'Etoile-Absinthe*, n. 111/112, 2006, pp. 8-9.

TORTAJADA, Maria, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et « pré-cinéma » à l'œuvre chez Alfred Jarry », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40, 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008. URL : http://journals.openedition.org/1895/3272

c) Études sur Ubu

Ouvrages et articles critiques

CATHE, Philippe, « Les théâtres du Père Ubu », *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005, pp. 95-108.

Centenaire d'Ubu Roi, Communications du Colloque International, 6 et 7 décembre 1996, réunies par Paul Edwards, *L'Etoile-Absinthe*, tournées 77-78, 1998.

LEIRIS, Michel, « Une marionnette d'Ubu », *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, pp. 179-182.

Ubu cent ans de règne, catalogue de l'exposition à Paris, Musée-galerie de la SEITA, 25 avril au 1er juillet 1989, organisée par Marie-Claire Adès et Jean-Hugues Piettre, Paris, Musée-galerie de la SEITA, 1989.

ERULI, Brunella, « La voix d'Ubu », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 20, « Humain Non humain », 2014, pp. 125-132.

ERULI, Brunella, « Ubu et l'homme à la tête de bois », *Puck : la marionnette et les autres arts*. n. 1, « L'Avant-garde et la marionnette », 1988, pp. 8-10.

FELL, Jill, « Ubu : marionnette à fils/ Ubu : marionnette à gaine », *L'Etoile-Absinthe*, tournées 83-84, 1999, pp. 84-86.

FINTER, Helga, « Voix divines et voix diaboliques : colorature et mirliton », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 16, « L'opéra des marionnettes », 2009, pp. 97-102.

LIE, P., « Notes sur la seconde représentation d'Ubu Roi laquelle fut en réalité la quatrième avec quelques renseignements nouveaux sur la première », *Cahiers du collège de 'Pataphysique*, 20, pp. 50-51.

LOMBARD, Paul, « La Résurrection de Guignol », *Comoedia*, 18 juin 1914.

B. Histoire esthétique du théâtre

a) Le théâtre à l'époque de Jarry

Le théâtre d'acteurs

ADERER, Adolphe, *Le Théâtre à côté*, Paris, Ancienne maison Quantin, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894.

AITKEN, Geneviève « Les Nabis, un foyer au théâtre », in *Nabis : 1888-1900 : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*, exposition présentée à Zurich, Kunsthaus, 28 mai-15 août 1993, et à Paris, Galeries nationales du Grand

Palais, 21 septembre 1993-3 janvier 1994, organisée par le Musée d'Orsay et le Kunsthaus de Zurich, Munich, Prestel / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, pp. 399-406.

ALLEGRI, Luigi, « De l'acteur romantique au mythe de la marionnette », in Isabelle Moindrot, (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS, 2006, pp. 230-238.

ALLEVY, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 [1938].

APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes*, tome I*,* édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, introduction générale par Denis Bablet, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1986.

ASLAN, Odette, *L'Acteur au XXe siècle, éthique et technique*, Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2005 [1974].

BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1965.

BARA, Olivier, LOSCO-LENA, Mireille et PELLOIS, Anne (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIXe siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.

BECQ DE FOUQUIERES, Louis, *L'Art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier, 1884.

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2015 [2010].

CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique : histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre de 1645 à 1855*, tome second, Paris, Castil-Blaze, 1833, p. 384.

COE, Marguerite,"Sarah and Coq: contrast in acting style", in Eric Salmon (dir.), *Bernhardt and the theatre of her time*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1984, pp. 67-89.

DESSONS, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005.

GARNIER, Charles, *Le Théâtre*, Paris, Librairie Hachette, 1871.

HEMMINGS, F. W. J., *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

LAOUREUX, Denis, « Maurice Maeterlinck et l'invention d'un théâtre de l'image », in Roxane Martin et Martina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les Objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 277-287.

LAOUREUX, Denis, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image : les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, exposition au Musée provincial Félicien Rops, du 19 janvier au 13 avril 2008, Brasschaat, Pandora, 2008.

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la belle époque*, Paris, Hermann DL, coll. Hermann-danse, 2006.

LOSCO, Mireille, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes », in Sylvie Triaire, Pierre Citti (dir.), *Théâtres virtuels*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001. URL : http://books.openedition.org/pulm/366

LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug, 2010.

LUCET, Sophie, *Le « Théâtre en liberté » des symbolistes : dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIXe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jean de Palacio, université de Paris IV, hiver 1996-1997.

MARTIN, Georges, *Etude d'hygiène publique de l'éclairage électrique dans les théâtres*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1887.

MARTIN, Roxane, *L'Emergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MONCEL, Théodore du, *L'Eclairage électrique*, Paris, Librairie Hachette, 1879.

MOYNET, Georges, *Trucs et décors : explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, La Librairie illustrée, 1893.

MOYNET, M.J., *L'Envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Librairie Hachette, 1873.

PALAZZOLO, Claudia, « "L'art de la lumière" : sculptures, décors et ballets lumineux aux Expositions de Paris (1889-1931) », in Christine Hamon-Siréjols, Anne Surgers (dir.) *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, pp. 259-266.

ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), « Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910 », *Études théâtrales*, n. 15-16, Louvain-la-Neuve, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, MARCEROU, Philippe (dir.), *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Arles, Centre national du théâtre, Actes Sud-Papiers, coll. Parcours de Théâtre, 1999.

SCHOEN, Henri, *Victorien Sardou et Constant Coquelin*, Paris, Fiscbacher, 1919.

YON, Jean-Claude (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010

DUVILLIER, Marc, « La quête craighienne du mouvement », Ph. Ivernel et A. Longuet Marx (dir), *Études théâtrales*, vol. 47-48, no. 1, « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », 2010, pp. 48-54. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-48.htm

GILLAIN, Nathalie, « La dramaturgie de la lumière et les effets de la technique dans le "premier théâtre" de Maurice Maeterlinck », *Textyles* [En ligne], 2005, pp. 26-27, mis en ligne le 15 avril 2009. URL : http://textyles.revues.org/619

ROSE, Claire, « La marionnette, "vecteur de poème" pour Maeterlinck », in Sandrine le Pors (dir.), *Études théâtrales*, 60-61, « Les voix marionnettiques », 2014, pp. 40-45.

VERNA, Marisa, « Vers un art total. Synesthésie théâtrale et dramaturgie symboliste », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 4, 2005, pp. 307-332.

Le théâtre de marionnettes, ombres-chinoises

AVRIL, Auguste, *Saltimbanques et marionnettes ; impressions, digressions et récits*, Paris, M. Lévy frères, 1867

BERNARD, Laure, *Théâtre de marionnettes : ouvrage pour la jeunesse*, Paris, Didier libraire-éditeur, 1837.

CHALLAMEL, Augustin, *Les Amuseurs de la rue,* Paris, Librairie Ducrocq, 1875.

DARTHENAY, L., *Le Guignol des salons*, Paris, Librairie Plon, 1888.

DAVID, Edouard, *Les Théâtres populaires à Amiens : Lafleur est-il picard ? Cabotins et marionnettes*, Amiens, Impr. De Yvret et Teller, 1906.

DELANNOY, Léopold, *Théâtres de marionnettes du nord de la France*, documents présentés et analysés par Marie-Claude Groshens et Pierre Soulier, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1983.

DONNAY, Maurice, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926.

DUCHEMIN, Léon, *Nouveaux mémoires d'un décave*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 265.

FOURNEL, Paul, *Guignol, les Mourguet*, Lyon, éditions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 2008.

FOURNEL, Paul, *L'Histoire véritable de Guignol*, Paris-Genève, Slatkine, 1981.

FOURNEL, Victor, *C'est qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, E. Dentu, 1867.

GRANDEMANGE, Christophe, *Maurice Sand, un artiste aux multiples talents*, Tours, Sutton, 2016.

GROSHENS, Marie-Claude, *Des marionnettes foraines aux spectacles de variétés : Les théâtres Borgniet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

Héros de fil et de bois, marionnettes de Lille et de Roubaix, catalogue de l'exposition du Musée de l'Hospice Comtesse présentée du 8 décembre 2017 au 15 août 2018, Lille, éditions invenit, 2017.

JEANNE, Paul, *Les Théâtres d'ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris, Des Presses modernes au Palais Royal, 1937.

MATSUDA, Matt. K., « Plays without People: Shadow Puppets of Modernity in Fin-de-siècle Paris », in Lynda Jessup (ed.), *Antimodernism and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2001, pp. 192-205.

MCCORMICK, John, PRATASIK, Bennie, *Popular Puppet Theatre in Europe: 1800-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

OBERTHÜR, Mariel, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897*), Genève, Slatkine, 2007.

PLASSARD, Didier (dir.), *Polichinelle, entre le rire et la mort. Filiations, ruptures et régénération d'une figure traditionnelle*, Milan, Silvana Editoriale / Lyon, musées Gadagne, 2014.

Le Théâtre érotique de la rue de la Santé : son histoire, Bruxelles, Batignolles [Poulet-Malassis], 1864-1866.

TABARY, Edouard Louis, *Duranty*, Paris, Société d'édition « Les Belles-lettres », 1954.

TILLIER, Bertrand, *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Tusson, Du Lérot, 1992.

TOUDOUZE, Georges-Gustave, *Henri Rivière, peintre et imagier*, Paris, H. Floury, 1907.

VAILLANT, Annette, *Bernard et le bonheur de voir*, Neuchatel, Ides et Calendes, 1965.

BOUCHOT, Henri, « Les Etrennes. Empire et Restauration », *Le Livre et l'image : revue documentaire illustrée mensuelle*, Paris, A. Fontaine, août 1893, p. 267.

EUDEL, Paul, « Théâtre du Chat Noir », Fonds Léopold Dor, Bibliothèque Musées Gadagne.

PARTURIER, M., « Les marionnettes de Duranty », *Le Bulletin du Bibliophile*, 1950, n. 3, pp. 111-125.

PLASSARD, Didier, « Du salon à l'atelier : Le rôle des théâtres de société dans le renouvellement des arts de la marionnette (1847-1914) », Communication pour le colloque *Genres et esthétiques des théâtres de société (XVIIIe-XIXe siècles),* Lausanne, Université de Lausanne, 7-8 décembre 2017, n.p. Document communiqué par l'auteur.

PLASSARD, Didier, « En entrant dans la Maison des Visions » : la Surmarionnette et ses modèles antiques », *L'Annuaire théâtral*, n. 37, printemps 2005, pp. 30-44. URL : https://id.erudit.org/iderudit/041593ar

PONZETTO, Valentina, « Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l'irreprésentable ? », *Fabula-Lh-T*, n. 19, « Les conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », octobre 2017. URL : http://www.fabula.org/lht/19/ponzetto.html

TOMMASO, Cristina di, « L'Erotikon Theatron ou le théâtre de la bourgeoisie qui rit d'elle-même », *Revue italienne d'études françaises* [en ligne], 2, 2012, pp. 1-12. URL : http://rief.revues.org/786

b) Généralités

Le théâtre d'acteurs

ASLAN, Odette, BABLET, Denis (dir.), *Le Masque du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 2005.

AUBIGNAC, Abbé d', *La Pratique du théâtre*, t. I, Amsterdam, chez Jean Frederic Bernard, 1715.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Librairie Hachette, 1893.

BECKERMAN, Bernard, BRIM BECKERMAN, Gloria, *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*, Londres, New York, Routledge, 1990.

DUMUR, Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. Encyclopédie de la Pléiade,1965.

FREIXE, Guy, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*, Montpellier, l'Entretemps, 2010.

JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France. 2. De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992 [1988].

LEPINOIS, Gérard, *L'Action d'espace*, Paris, Deyrolle, 1992.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.

PERRUCHON, Véronique, *Noir : lumière et théâtralité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

ROUSSE, Michel, *La Scène et les tréteaux : le théâtre de la farce au Moyen Age*, Orléans, Paradigme, 2004.

UBERSFELD, Anne, *L'Ecole du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, les Éditions sociales, 1981.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

GIANNACHI, Gabriella, *Virtual Theatres, an Introduction*, Londres, New-York, Routledge, 2004.

ZYLINSKA, Joanna (ed.), *The Cyborg Experiments. The Extension of the Body in the Media*, Londres, New-York, Continuum, 2002.

CHESTIER, Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps*, 2007/1 (n. 2), pp. 105-110.

HARRADINE, David, "Abject Identies and Fluid Performance: Theorizing the Leaking Body", *Contemporary Theatre Review*, vol. 10, part 3, 2000, pp. 69-85.

PLASSARD, Didier, « L'auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », *SFLGC, bibliothèque comparatiste*, 2014. URL : http://sflgc.org/bibliotheque/plassard-didier-lauteur-et-le-metteur-en-scene-apercus-dun-combat/

SCHNEIDER, Rebecca, "On Taking the Blind in Hand", *Contemporary Theatre Review*, 2000, vol. 10, part 3, pp. 23-38.

STELARC, « Muscle Machine ». URL: http://stelarc.org/?catID=20231.

Le théâtre de marionnettes et d'ombres

ARMENGAUD, Christian, *L'Art vivant de la marionnette : théâtre du monde,* Loubatières, 2012.

BASCH, Sophie, CHUVAN, Pierre (dir.), *Pitres et Pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombres*, Paris, PUPS, 2007.

BEAUCHAMP, Hélène, NOGUES, Joëlle et HAESEBROECK, Élise Van, *Marionnette, corps-frontière*, Artois Presses Université, 2016.

BENSKY, Roger-Daniel., *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, A.-G. Nizet, 1971.

BORDAT, Denis, BOUCROT, Francis, *Les Théâtres d'ombres : histoire et technique*, Paris, L'Arche, 1994 [1956]

CHESNAIS, Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947.

FOURNEL, Paul, (dir.), *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1995.

GERVAIS, André-Charles, *Marionnettes et marionnettistes de France*, Paris, Bordas, 1947.

JANAND, Marie-Caroline, *Costumes de scène, costumes de marionnettes*, Lyon, Editions lyonnaises d'art et d'histoire, 2012.

JURKOWSKI, Henryk, *Ecrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*, Max Blustajn (tr.), Jean Allemand (ad.), Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1991.

LECUCQ, Evelyne (dir.), *Les Fondamentaux de la manipulation : Convergences*, Paris, THEMAA/ éditions THEATRALES, 2003.

LEFORT, Stéphanie, *Marionnettes : le corps à l'ouvrage*, Bernin, Á la croisée, 2007.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Paris, Calmann Lévy, 1892.

MAGNIN, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe : depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.

MAINDRON, Ernest, *Marionnettes et guignols*, Paris, Félix Juven, 1900.

PETITE, J. M., *Guignols et marionnettes : leur histoire*, Paris, Société d'édition et de publications, 1911.

PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette / Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

POSNER, Dassia N., ORENSTEIN, Claudia and BELL, John (dir.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Londres, New York, Routledge, 2014.

PRESTIDIGITATEUR ALBER, *Les Théâtres d'ombres chinoises : renseignements complets et inédits sur la manière de fabriquer soi-même et d'employer un théâtre d'ombres et les personnages*, Paris, E. Mazo, 1896.

TILLIS, Steve, *Towards an Aesthetic of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, New York, Greenwood Press, 1992.

ERULI, Brunella, « Marionnettiste, un acteur liquide ? », *Registres (Institut d'études théâtrales)*, n. 15, Automne 2011, pp. 109-112.

ERULI, Brunella, « Ruptures d'échelle », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 4, « Des corps dans l'espace », 1991, pp. 7-12.

ERULI, Brunella, « Sotto voce », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 16, « L'opéra des marionnettes », 2009, pp. 9-14.

PLASSARD, Didier, GRAZIOLI Cristina, « La marionnette, ou la mimésis complexe // La complexité des "figures" dans le théâtre en tant que "mimésis" », *Urdimento – Revista de Estudosem Artes Cênicas*, v. 2, n. 32, septembre 2018, pp. 56-72.

PLASSARD, Didier, « Les scènes de l'intranquillité », *Puck : la marionnette et les autres arts*, n. 20, « Humain Non humain », 2014, pp. 11-16.

PLASSARD, Didier, « La marionnette aux postes-frontières de l'humain », *Registres (Institut d'études théâtrales)*, n. 15, automne 2011, pp. 103-108.

ERULI, Brunella, « La voix de la marionnette », *E pur si muove !*, n. 4, avril 2005, pp. 10-12.

C. Théorie et critique littéraires

a) Poésie

BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1956.

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, les Editions de minuit, 1963.

CORSETTI, Jean-Paul et MURPHY, Steve (dir.), *Malédiction ou révolution poétique : Lautréamont / Rimbaud*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 15-22 juillet 1989, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1990.

OLIVIER, Jean Michel, *Lautréamont le texte du vampire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

REYNOLDS, Dee, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976 [1955].

SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.

MACKLIN, Gerald, "The Theatrical Imagination of Arthur Rimbaud", *Forum for Modern Language Studies*, 23 (1987), pp. 131-150.

SOLLERS, Philippe, « La Science de Lautréamont », *Critique*, octobre 1967, n. 245, pp. 791-833.

SUREAU-HALE, Eloise, « Spectres, monstres et fantômes. Les "Chants Maldoror" et le spectacle de la fantasmagorie », *Romance Quaterly*, printemps 2008, pp. 140-152.

b) Ouvrages généraux

BAKHTINE, Mikhail, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Andrée Robel (tr.), Paris, Gallimard, 1970.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Puf, 1989.

FEIT DIEHL, Joanne, "Poetry and Literary Theory," in *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, Neil Roberts (dir.), Blackwell Publishing, 2003, pp. 90-100.

GARNIER, Xavier, « La littérature et son espace de vie », Xavier Garnier, Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, PUV, 2006, pp. 17-29.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Enonciation littéraire II. Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Colin, 2005.

BLOOM, Harold, "Clinamen or Poetic Misprision," *New Literary History* 3, no. 2, hiver 1972, pp. 373-391.

D. Philosophie

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, édition électronique à partir de l'édition : Paris, les Presses universitaires de France, 1961. URL :

file:///G:/Library/litterature%20et%20espace/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1984.

BERGSON, Henri, *L'Evolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan, 1903.

FECHNER, Gustav Theodor [Dr Mises], *Anatomie comparée des anges*, Michel Ouerd, Annick Yaiche (tr.), Paris, éditions de l'Eclat, coll. Philosophie imaginaire, 1997.

LUCRECE [Titus Lucretius Carus], *De la Nature des choses*, André Lefèvre (tr.), Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876.

ЯМПОЛЬСКИЙ, Михаил, *Демон и лабиринт*, Москва, Новое научное обозрение, 1996 [YAMPOLSKI, Michail, *Le Démon et le labyrinthe*, Moscou, Novoe nauchnoe obozrenie, 1996]. URL : http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/demon.txt_with-big-pictures.html

ЯМПОЛЬСКИЙ, Михаил, *Наблюдатель. Очерки истории видения*, Москва, Ad Marginem, 2000 [YAMPOLSKI, Michail, *L'Observateur. Les essais sur l'histoire de la vision*, Moscou, Ad Marginem, 2000].

E. Divers

BEAUNE, Jean-Claude, *L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980.

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Klincksieck, 2004.

NORA, Pierre, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. I, La République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

NORA, Pierre, « Comment écrire l'histoire de France ? », Nora Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire. III, Les France. 1, Conflits et partages*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 11-32.

SHILDRIED, Margrit, *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (bio)ethics*, Londres, New-York, Routledge, 1997.

STEAD, Evangélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, Genève, Droz, 2004.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

N.B. : Le symbole ***** désigne les images protégées qui ne sont pas reproduites dans la version de diffusion.

Première partie

Page de titre : Emile Couturier, *Les Coulisses du Père Ubu*, in *La Critique*, 20 janvier 1899. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k121822v/f17.item

Fig. 1. Henri Dochy, *Portrait de M. Mounet-Sully, de la Comédie-Française (rôle Hamlet)*, gravure d'après le tableau de Theobald Chartran (1887), 1888, LUNA : Folger Digital Image Collection. URL : https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~338788~128156:Portrait-de-M--Mounet-Sully-,-de-la#

Fig. 2. Edouard Vuillard, *L'Intruse*, 1891, crayon, encre et aquarelle sur papier, in *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 114.*****

Fig. 3. Edouard Vuillard, *Aurélien Lugné-Poe*, vers 1890-1891, encre sur papier, in *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 116.

Fig. 4. Philippe-Marie Chaperon, décor pour *Athalie* de Jean Racine, la Comédie-Française, 1892, Musée Carnavalet, inv. D.6747. URL : http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/decor-pour-athalie-de-jean-racine-theatre-francais-1892#infos-principales

Fig. 5. Charles Chipiez, *Le Temple de Jerusalem, vue perspective de Hecal*, in Georges Perrot, *Le Temple de Jérusalem et la Maison du Bois-liban : restitués d'après Ézéchiel et le Livre des Rois*, 1889, planche XI. *****

Fig. 6. Charles Clérice, *Loïe Fuller. La Danse serpentine*, 1893, in Georges Moynet, *Trucs et décors : explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, La Librairie illustrée, 1893, ill. hors-texte. Source Internet Archive. URL: https://archive.org/details/trucsetdcors00moynuoft/page/n10

Fig. 7. A. Grippa. *Polichinelle menaçant un diable, un chat et un commissaire de police. Scène de théâtre de marionnettes*. s.d., Lyon, musées Gadagne, inv. 1993.8.

Fig. 8. Cosson *Le Théâtre de Guignol*, gravure d'après un dessin d'Eustache Lorsay, in *Magasin pittoresque*, 1870, p. 345. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31453h/f349.image

Fig. 9. G. Girrane, *Rousset et ses marionnettes*, Lyon, musées Gadagne, inv. (9)54.320.

Fig. 10. Albert Bellenger, *Le Guignol lyonnais*, Lyon, musées Gadagne, inv. (9)55.24.2.

Fig. 11. Emile Pitou, *Fantoche Holden*, in *Carnet de notes, croquis et relevés (« Mon carnet »)*, pp. 30-31, Fonds Pitou, MuCEM, inv. 93P/18.

Fig. 12. Emile Pitou, croquis du décor du spectacle *La Jeunesse de Louis XIV*, 4ème acte, in *Carnet de notes, croquis et relevés (« Mon carnet »)*, p. 4, Fonds Pitou, MuCEM, inv. 93P/18 [d'après Alexandre Dumas. Théâtre de la Porte Saint-Martin, première en mai 1890].

Fig. 13. Maurice Leloir, Edmond Yon, *Les Marionnettes*, in *Magasin Pittoresque*, 1877, p. 369.

Fig. 14. Marcellin Desboutin, *Guignol en chambre*, 1879. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10524587c?rk=42918;4

Fig. 15. *Pantins à découper (Pierrot et Colombine)*, 1867, Marseille, MuCEM, inv. 53.86.4284C. URL : https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCTHC3XOS&SMLS=1&RW=1366&RH=625

Fig. 16. Maurice Sand, *La Représentation dans l'atelier de Maurice Sand, à Passy* (*Théâtre des Amis marionnettes de Maurice Sand*), Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols*, Paris, Félix Juven, 1900, p. 281. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378399h?rk=42918;4

Fig. 17. Lemercier de Neuville, croquis pour *Le Dernier Jour d'un condamné* (Le Théâtre de la rue de la Santé), in Ernest Maindron, *Marionnettes et guignols*, Paris, Félix Juven, 1900, p. 297. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378399h?rk=42918;4

Fig. 18. Sahib, *Les Coulisses du Chat Noir*, in *Carnet de notes, croquis et relevés (« Mon carnet »)*, s.p., Fonds Pitou, MuCEM, inv. 93P/18.

Fig. 19. Edouard Vuillard, décor de *La Farce du Pâté et de la tarte*, 1892, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, inv. PMD980.9.4a. URL : https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCTHC89FH&SMLS=1&RW=1366&RH=625

Fig. 20. Jan Verkade, *Les Sept Princesses* - rideau de scène, vers 1892. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis. inv. PMD981.16.1. URL : https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCTHC5ZBY&SMLS=1&RW=1366&RH=625

Fig. 21. Pierre Bonnard, *L'Atelier du théâtre des Pantins*, in Rémy Bellenger, *Le Théâtre des Pantins : récit d'une enquête*, Paris, L'Hexaèdre, coll. Bibliothèque Pataphysique, 2015, p. 29. *****

Fig. 22. Emile Couturier, *Les Coulisses du Père Ubu*, in *La Critique*, 20 janvier 1899. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k121822v/f17.item

Fig. 23. Alfred Jarry, *Le Masque du Père Ubu*, dessin à la plume au verso du manuscrit de l'article « De l'inutilité du théâtre au théâtre », dans Michel Arrivé (dir.), *Peintures, gravures et dessins de Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, 1968, planche 48. *****

Deuxième partie

Page de titre : Alfred Jarry, [Le Marionnettiste-hypnotiseur], lithographie reconstituée à partir de deux morceaux trouvés au verso des pages du manuscrit Lormel de *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, dans Michel Arrivé (dir.), *Peintures Gravures et Dessins de Alfred Jarry*, Collège de 'Pataphysique et Cercle Français du Livre, 1968, planche 49. *****

Fig. 1. Alfred Jarry, Jaquette de l'édition originale de *César-Antéchrist* (Alfred Jarry, *César-Antechrist* : drame en IV actes, orné d'un frontispice et de gravures sur bois, Paris, Edition du Mercure de France, 1895). Source gallica.bnf.fr / BnF. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054662z.r=C%C3%A9sar-Ant%C3%A9christ?rk=21459;2

Fig. 2. *Deuxième image de Luc*, in *Ars memorandi notabilis per figuras evangelistrarum*, 1475-1480. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403966/f32.item.r=Ars%20memorandi%20notabilis%20per%20figuras%20evangelistrarum

Fig. 3-15 – Bois de l'édition originale de *César-Antéchrist* (Alfred Jarry, César-Antechrist : drame en IV actes, orné d'un frontispice et de gravures sur bois, Paris, Edition du Mercure de France, 1895). Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054662z.r=C%C3%A9sar-Ant%C3%A9christ?rk=21459;2

Fig. 16. Pierre Bonnard, *Alphabet du Père Ubu*, in Alfred Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu (XXe siècle)*, 1 janvier 1901, pp. 14-15. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595074n/f9.item.r=Almanach%20illustr%C3%A9%20du%20P%C3%A8re%20Ubu%20(XXe%20si%C3%A8cle)

Fig. 17. Pierre Bonnard, *La Chanson des nègres*, in Alfred Jarry, *Almanach illustré du Père Ubu (XXe siècle)*, 1 janvier 1901, p. 48. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595074n/f9.item.r=Almanach%20illustr%C3%A9%20du%20P%C3%A8re%20Ubu%20(XXe%20si%C3%A8cle)

Fig 18. Reynaldo Hahn, « Scène du baptême de Loti », *L'Ile du rêve*, fragment de la partition, *Le Figaro*, 30 octobre 1897. Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2841827/f6.item

Fig. 19. Cimabue, *Le Crucifiement de Saint-Pierre*, église inférieure de la basilique Saint-François d'Assise. Source Wikipedia. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_(ap%C3%B4tre)#/media/Fichier:Cimabue_012.jpg

Fig. 20 – Alfred Jarry, *Saint-Pierre-Humanité*, bois de l'édition originale de *César-Antéchrist* (Alfred Jarry, *César-Antéchrist* : drame en IV actes, orné d'un frontispice et de gravures sur bois, Paris, Edition du Mercure de France, 1895). Source gallica.bnf.fr / BnF. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054662z/f37.item.r=César-Antéchrist

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 3

SOMMAIRE 4

ABRÉVIATIONS 5

INTRODUCTION 7

Quelques mots sur un polyèdre nommé Alfred Jarry 7

Le polyèdre bibliographique 10

La méthodologie polyédrique 15

PREMIÈRE PARTIE : ALFRED JARRY ET LE THÉÂTRE DE SON TEMPS 21

A. LE THÉÂTRE FRANÇAIS DU 19E SIÈCLE 26

I. Le théâtre d'acteurs 27

a. L'acteur à la fin du 19e siècle 31

L'acteur-vedette 32

La formation : le Conservatoire 34

L'acteur professionnel 37

L'acteur de l'ensemble 42

L'acteur naturaliste 43

L'acteur symboliste 47

Lugné-Poe : un comédien au carrefour (1888-1897) 51

b. Le décor théâtral en France : les grandes tendances du 19e siècle 57

Le décor du théâtre institutionnel 57

La réforme réaliste 60

Le décor au carrefour naturalo-symboliste 62

Le décor naturaliste 63

Le décor symboliste 66

Le décor synthétique 68

Le théâtre et les peintres : les décors des Nabis 71

Une recherche de l'autre vérité 72

c. L'éclairage dans le théâtre français du 19e siècle 74

De l'éclairage au gaz à l'éclairage électrique 75

Le système de l'éclairage théâtral au 19e siècle 77
L'éclairage devient la lumière : les essais du théâtre naturaliste et symboliste 80
Créer une atmosphère : les essais d'André Antoine 81
La lumière dans le théâtre symboliste 83
L'esthétique de la disparition : Pelléas et Mélisande et La Vie muette 84
Loïe Fuller : le corps comme un écran mobile 86
La toile et l'effet fantôme 88
II. Le théâtre de marionnettes 92
a. Les marionnettes populaires 94
La marionnette régionale et son théâtre 95
Polichinelle, « ce Don Juan populacier, ce bossu sensuel et ronronnant comme un matou » 96
Le Guignol lyonnais, « un spécimen des sept péchés capitaux » 98
Le Lafleur amiénois 103
Le Jacques de Lille 105
Les théâtres ambulants 106
Le Théâtre Pajot 107
Le Grande Théâtre Pitou 108
Un divertissement familial 113
b. Les marionnettes littéraires 116
Les marionnettes comme divertissement 118
Le théâtre de marionnettes de Maurice Sand (1847-1889) 118
Les marionnettes du jardin des Tuileries (1861) 122
Les pupazzi de Lemercier de Neuville (1863-1903) 124
Les théâtres de marionnettes littéraires : du divertissement à la pratique artistique 129
L'Erotikon Teatron ou Le Théâtre érotique de la rue de la Santé (1862-1863) 129
Le théâtre d'ombres du Chat Noir (1885-1897) 134
Le Petit Théâtre de la Galerie Vivienne (1888-1894) 141
Les spectacles de marionnettes des peintres Nabis (1892-1894) 148
Le Théâtre des Pantins : « Le guignol des grands enfants 'tombe' les grands théâtres » (1897-1898) 152

B. LE PROJET THÉÂTRAL DE JARRY 160
I. Les mises en scène d'Ubu 163
a. 1888 : Le Théâtre des Phynances : les premiers pas de Jarry-marionnettiste 165
b. 1896 : Ubu au Théâtre de l'Œuvre 170
Jarry entre au Théâtre de l'Œuvre 171
L'esthétique de la mise en scène 173
Le décor : « une simplicité shakespearienne » ou un « cauchemar de mégalomaniaque » 175
L'acteur jouant en marionnette 178

c. 1898 : la collaboration avec le Théâtre des Pantins 182
Ubu au Théâtre des Pantins *182*
Jarry le marionnettiste *185*
d. 1901 : Ubu sans Jarry au cabaret des Quat'Z'Arts 187
e. 1908 : Ubu après Jarry (en guise de conclusion) 190
II. Penser le théâtre : la vision théâtrale de Jarry 192
a. Le modèle de l'acteur chez Jarry 194
Le projet de Jarry face au théâtre du poème de Maeterlinck et à la surmarionnette de Craig *195*
« jouer enfermés dans un masque » *199*
« faire tout le corps du rôle » *202*
La cohabitation de deux corps 203
Ressentir sa présence 204
La voix d'origine perdue *205*
La voix de l'automate 206
Une pratique de retour à l'humain 207
Retrouver « l'homme intérieur et l'âme de grandes marionnettes » *208*
b. Le modèle de décor théâtral chez Jarry 211
Décor héraldique – décor synthétique *212*
Haldernablou : « La voix du Chœur est celle des décors » 214
César Antéchrist : les décors héraldiques 215
« une toile pas peinte ou un envers de décor » *217*
L'espace du castelet 217
Une théâtralité mise à nu 219
Le regard double *220*
c. Mettre en lumière : Jarry sur l'éclairage au théâtre 222
La lumière fait surgir le personnage *223*
Le masque comme espace (de projection) *224*
Une théâtralité mise en lumière *226*

SECONDE PARTIE : UNE QUÊTE DU SPECTACULAIRE. VERS LA SCÈNE PATAPHYSIQUE 233
Les précurseurs : Lautréamont et Arthur Rimbaud *235*
« Si j'existe, je ne suis pas un autre » : le théâtre Maldoror 236
« J'ai seul la clef de cette parade sauvage » : le théâtre visionnaire d'Arthur Rimbaud 242
Vers la scène pataphysique *247*
L'artiste entre en scène 249
La méthodologie 250

A. L'ESPACE PATAPHYSIQUE 253

Stéphane Mallarmé : le théâtre du Livre *255*
« Le lieu d'où l'on voit » (ou pas) *256*
I. L'espace de double regard : l'observatoire et la profondeur **260**
a. L'observatoire : l'espace depuis lequel on observe, l'espace dans lequel on est observé 263
César-Antéchrist : « une théâtralité de l'hétérogène qui saisit la pensée in actu » *265*
Le Surmâle : « l'étrange élucubration scientifico-lyrico-philosophique » *274*
b. La profondeur : l'espace de l'immobilité devient espace de l'être 279
Haldernablou : « …à l'horizon la vision trouble des rideaux mous… » *280*
L'Amour absolu : « un pas à l'intérieur de l'escargot » *284*
II. L'espace spectaculaire **288**
a. L'Amour en visites 290
Les labyrinthes *290*
La scène *293*
b. Messaline 295
Le jardin et le théâtre *295*
Le bond à l'intérieur de l'arène *297*

B. LE CORPS PATAPHYSIQUE **301**
Le corps de texte *303*
Le corps (invisible) de l'auteur *307*
I. Les corps rigides et les corps liquides **309**
a. Le corps comme objet rigide 311
« De mille sortes de choses » *312*
Les choses très malpropres 313
« Mort de Latente Obscure » 314
Le Surmâle : le volant et l'homme-machine *315*
Le cycliste-volant Jewey Jacobs 316
André-Surmâle– corps-(et)-machine 318
b. Les corps liquides 322
André Marcueil en guise de noyé *323*
Les corps liquides dans Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien *325*
La rencontre avec le corps liquide 325
Le spectacle du corps coulant 327
II. Le corps spectaculaire **335**
a. Les deux danses de Mnester 337
La première danse de Mnester *337*
La deuxième danse de Mnester *338*
b. Les squelettes dansants et les masques 343

C. LE THÉÂTRE D'OMBRES **345**

Haldernablou : « [passer] en ombres dans la lumineuse projection » *348*

Le théâtre d'ombres des Jours et les Nuits *349*

L'apparition du PEDARD *351*

CONCLUSION **354**

Jarry – le performance artist *354*

Jarry – l'homme intérieur de la marionnette *357*

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE **358**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **390**

TABLE DES MATIÈRES **394**

Achevé d'imprimer le 4 tatane 146